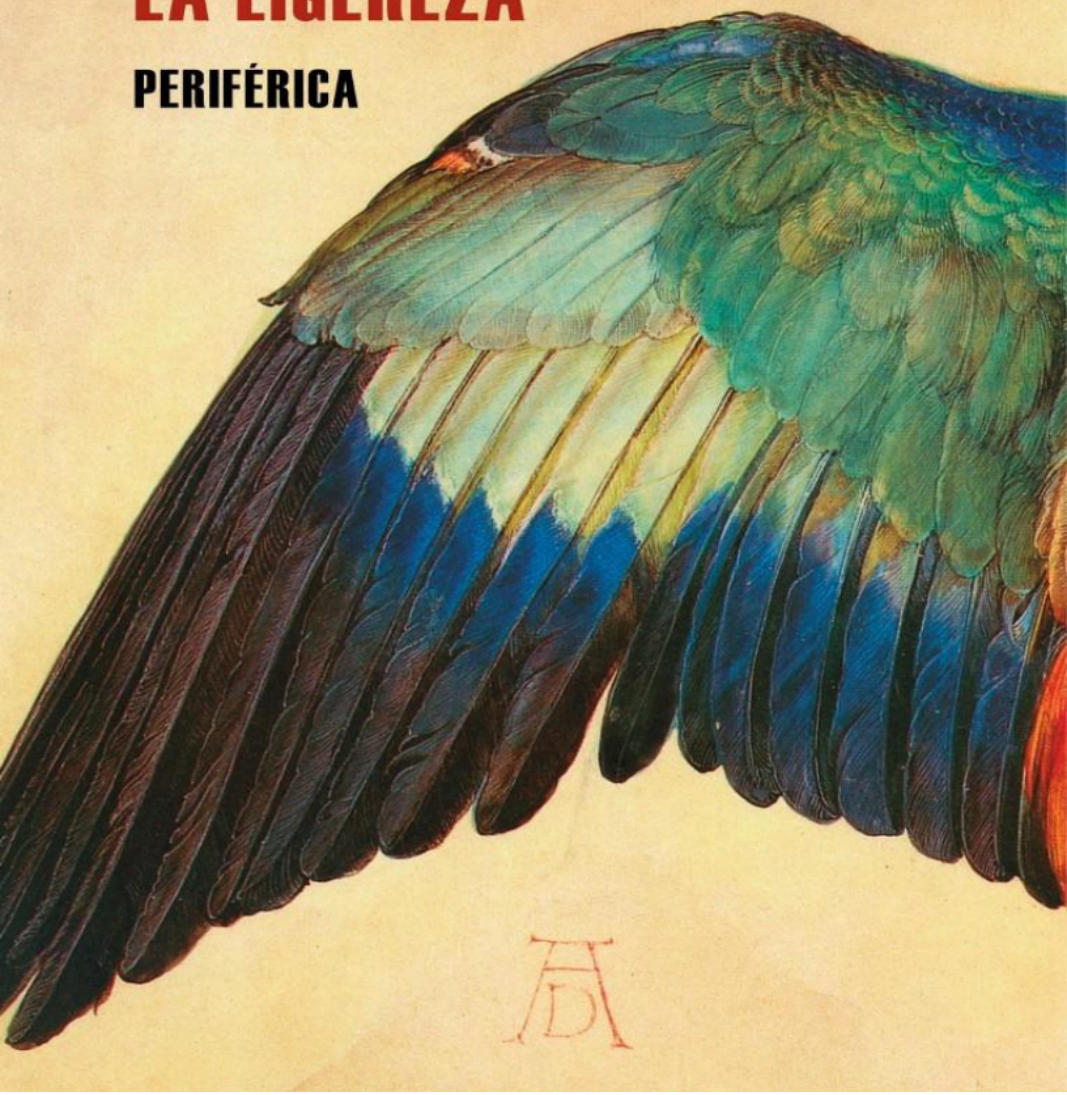
Juan Cárdenas

LA LIGEREZA

PERIFÉRICA



PEQUEÑOS TRATADOS, 18

Juan Cárdenas

LA LIGEREZA

EDITORIAL PERIFÉRICA

PRIMERA EDICIÓN: junio de 2024

© Juan Cárdenas, 2024
c/o Indent Literary Agency
www.indentagency.com
© de esta edición, Editorial Periférica, 2024. Cáceres
info@editorialperiferica.com
www.editorialperiferica.com
ISBN: 978-84-10171-15-2
La editora autoriza la reproducción de este libro, total o parcialmente, por cualquier medio, actual o futuro, siempre y cuando sea para uso personal y no con fines comerciales.

Para Sergio Chejfec

Todo gran arte trae consigo la marca de la ligereza. No importa cuán pesado luzca, no importa si sus procedimientos y sus materiales evocan el fárrago o la mole. El gran arte siempre parece flotar, cosa tanto más sorprendente si se trata de objetos voluminosos: las catedrales góticas, como naves espaciales a punto de despegar; los párrafos de Rabelais y Cervantes; cualquier página de Onetti; las conversaciones diabólicas de Thomas Mann; la composición abisal de Velázquez; los edificios de Lina Bo Bardi. Obras pesadas pero que logran suspenderse en el aire, no sabemos si a pesar o a causa de su densidad. La ligereza, por tanto, como seña del gran arte. Dan ganas de soltar esta fórmula: si no flota, no es arte. Si se hunde, casi con toda seguridad, no será gran arte. El arte mediocre finge flotar o, incluso peor, hace todo lo posible por no elevarse, por verse grave y adoptar las muecas exteriores de aquello que antes ha sido identificado con el gran arte. Su marca es la imitación de todo lo que tiene un peso innecesario. El arte mediocre logra a veces simular el aspecto del arte, pero nunca se eleva. La modernidad exploró las posibilidades de la ligereza y sólo allí donde el arte moderno alcanzó a ser ligero pudo superar su condición de mera moda. El arte moderno se vincula por eso a unas tradiciones antiguas cuando consigue la flotabilidad de un globo poligonal hecho de papel de colores. Paul Klee, Calder, Hélio Oiticica, Kafka, Lygia Clark, Lygia Pape, *Trilce*, Josef Albers, Jesús Rafael Soto. Capas y capas de materia, sedimentaciones de historia humana y natural que adquieren de

repente una forma grácil, aérea, como queriendo regresar al cielo, al espacio exterior, a las estrellas, de donde alguna vez vino toda la materia del mundo. Tampoco es fácil distinguir la ligereza. Por desgracia vivimos en un mundo que confunde la ligereza con la frivolidad. Y no hay nada más pesado, nada más insoportablemente pesado que la frivolidad. La frivolidad en el arte es una rama triste de la repostería: ese merengue que promete quebrarse y liberar un polvillo etéreo y, sin embargo, al mínimo contacto con los dientes acaba derramando dentro de la boca el veneno cremoso y multicolor de la ideología dominante. Nadie sabe cómo se movieron las gigantescas piedras con las que se construyeron los templos y los monumentos de la Antigüedad. A mí se me ocurre una respuesta elemental: arte. Si algo pesa demasiado, basta un poco de arte para moverlo. Por supuesto, nada es más difícil que la ligereza. El arte siempre es dificilísimo. Sólo que hay un tipo de arte que revela la dificultad y otro que la oculta. Hay quienes creen que es fácil jugar al fútbol como Andrés Iniesta, pero eso ocurre porque el arte de Andrés Iniesta nunca parece esforzado. Parte de su encanto y su eficacia radica ahí, en su capacidad de ocultar la extrema dificultad bajo unos gestos naturales, incluso humildes. Hay quienes creen que escribir como Dante o George Eliot es difícil. Y esa gente tiene razón: es extremadamente difícil. La cosa es que ni Dante ni George Eliot se molestan en ocultarlo. Lo que hacen es tremendamente exigente y así te lo hacen saber. Siempre hay alguna forma de virtuosismo involucrada en el arte. Todo gran artista es, a su manera, un virtuoso de algo, aunque la obra de arte dista mucho de quedar reducida a una exhibición de habilidades extraordinarias. El virtuosismo brilla en exceso allí donde no hay ligereza, donde no hay arte: la canción de rock sinfónico con un solo de guitarra eléctrica interminable, ejecutado a toda velocidad y sin atisbo de levedad. Lo veloz no siempre es leve, porque la velocidad es relativa, de ahí que haya cosas lentísimas que, aun con una masa enorme, pueden volar, como las nubes o las *Gymnopédies*. Y qué decir de ese afán por emular el fisiculturismo: trescientas páginas escritas de un tirón sin un solo punto, treinta y seis narradores combinados, nueve puntos de vista,

saltos de tiempo que te dejan bizco, estructura fractal, descoyuntamientos, papiroflexia y otras ingeniosidades. La musculatura aceitosa reflejada en el espejo del obramaestrismo. Esto parece arte, ergo debe de ser arte. Algunas obras que juegan con el universo de los niños son ligeras; otras se hunden como pesos de plomo por cuenta de su regodeo en el infantilismo. Lo infantil no es necesariamente leve. Al contrario, los niños y, en particular, las historias que se cuentan desde su perspectiva, suelen disimular una insufrible pesantez bajo el barniz de la inocencia o de la fantasía entendida como consuelo metafísico, como refugio de autenticidad ante los horrores del mundo adulto. La manida perversión de los niños también acaba por aburrir a cualquiera y por eso su aprovechamiento artístico es escaso. Pasa lo mismo con los relatos de los sueños sin ningún contexto. Si bien las imágenes de un sueño pueden acabar nutriendo un objeto flotante, la norma es que lo onírico caiga por su propio peso, generalmente sin otra utilidad que la psicología (otro enemigo del arte). Demasiado humano, demasiado subjetivo. El arte se hace pesado por su excesiva pretensión de secularidad. El arte se hace pesado por su excesiva pretensión de religiosidad. El soplo de lo leve sólo surte efecto si logra transportar lo humano a lo divino, y lo divino, al reino de los animales, las plantas, los hongos y el barro en un vaivén que no se resuelve en ninguno de los puntos que toca. Lo aterrador tiene una levedad peculiar, porque el arte que se acerca al horror –y quizá todo gran arte lo hace de algún modo– nos permite asomarnos al reino donde penan los dioses de las religiones muertas, el Uku Pacha de los pueblos andinos, el inframundo, de donde también brota el agua de los manantiales. Quien haya bebido el agua de un manantial en una montaña de los Andes sabe a qué clase de levedad (y horror) me refiero. En este sentido, Andy Warhol es siempre leve, especialmente en sus ciclos de arte funerario. Warhol tiene esa cara de susto perpetua en todas las fotos porque en el vértigo del obturador, un milisegundo antes de cada disparo, se asoma al Uku Pacha. Si Andy Warhol no usara peluca, saldría volando como un globo de helio. El horror, la muerte o la política no anulan la ligereza: le dibujan un contorno oscuro y propician la flotación, como sucede

con los ojos delineados con una luna menguante de kohl. Ojos que vuelan sobre una cutícula de sombra. El arte que, en nombre del arte, se esfuerza por apartarse de toda discursividad política acaba sucumbiendo al peso de una prohibición. Y nada más pesado que las prohibiciones: mejor no hablar de política, así no echamos a perder la obra ni le aguamos la fiesta a nadie. En su tiempo nadie le habría exigido a Dante que no hablara de política. La *Comedia* está escrita con una vocación que no es menos piadosa que panfletaria, resentida y retaliativa, pero los frívolos defensores del arte por el arte prefieren obviar esa oscura ley de la flotabilidad de los cuerpos artísticos. Si flota, es político. Si no es político, no flota, por mucho que *hable de política* o por mucho que trate de ilustrar alguna de las doctrinas de moda. Esto último es lo que le sucede a buena parte de la literatura feminista, *queer*, ecologista o antirracista que se escribe hoy. Exponer una doctrina de moda bajo las fórmulas muertas de la modernidad no es hacer política, mucho menos arte. En nuestros tiempos casi nada de lo que se considera *militante* es capaz de flotar. Y la cursilería todavía menos, porque lo cursi es, por definición, frívolo. Hace milenios el arte se liberó de las obligaciones de la liturgia sacrificial para poder ser político, o sea, humano, histórico, si bien nunca terminó de separarse del ritual propiciatorio. Y nadie sabe muy bien en qué consiste eso de ser humano. Por eso la política en el arte se manifiesta siempre como un misterio: la polaroid de Warhol con una calavera encima de la cabeza, los versos de Blanca Varela, las conspiraciones de Thomas Pynchon, el acorde de Tristán descubierto por Wagner, que cambió la conversación musical para siempre, y ya se sabe que, como decían los pitagóricos, los cambios de régimen en la música son mucho más temibles que cualquier cambio de gobierno. Dante desciende por la espiral humana del Uku Pacha para salir propulsado hacia el Hanan Pacha, donde puede vislumbrar lo que hay incluso más allá, en el Hakaq Pacha: el mundo de lo definitivamente no humano. Es la parte más aburrida de ese libro magnífico, quizá la única donde disminuye la flotabilidad, a pesar de que entonces nos hallamos más arriba que nunca. Uno siente ganas de volver al Infierno a beber en las aguas subterráneas del vicio y la condena. La metafísica que aspira a

captar las figuras primordiales en la mente de Dios o la política que dicta las normas de la felicidad con un rictus sacerdotal no se llevan bien con el arte porque tienden a alejarse de la fuente primordial de la ligereza: el placer. Placer y ligereza. La doble hélice de la vida, el tornillo de las galaxias y los genes. En la lengua alegórica de Apuleyo, Eros se enamora de Psique y fruto de ese amor nace Voluptas. El amor ama al alma para engendrar placer. El arte da placer no porque imite a la vida, sino porque es capaz de traducir sus leyes secretas al lenguaje de las formas sensibles. Y la vida es ligera, fugaz, esquiva, grácil, vulnerable y resistente de un modo mágico. El gran arte tiene los atributos de la vida. Parte del proyecto moderno quiso liberar el arte de las ataduras de la vida biológica para imaginar una vida totalmente autónoma: ese camino, como era de esperar, sólo podía culminar en una forma atroz de la muerte. Una muerte absoluta, sin rebote, sin espiral. Otra parte del proyecto moderno guardó el secreto de su relación con la vida en el núcleo de las formas y así pudimos continuar con esto. A veces una misma obra de arte contiene los dos impulsos contrarios: el placer, por un lado; la muerte absoluta, por otro. Eso pasa en la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que escribió antes de quitarse la vida. Hay un zorro, el de abajo, que vive en los yungas. Y otro, el de arriba, que vive en las montañas. Ambos zorros, vestidos con distintos ropajes, hablando hasta cinco españoles distintos, conversan a ratos cuando se encuentran a medio camino. La novela de Arguedas es ligera y pesada a la vez, y yo la amo porque fracasa tanto en su amor a la vida como en su claudicación a la muerte. Al final la balanza se inclina a favor de la pesantez de la muerte, pero todo es una astucia del arte de la ligereza para salir propulsado, una vez más, hacia arriba. Arguedas se puso la cola de dos zorros para poder volar. Hay cosas que parecen pesadísimas, pero sólo es porque las estamos mirando al revés. A veces toca pararse de manos para ver como es debido. El mundo de arriba no siempre está arriba. El acto de leer se parece mucho al acto de soplar una pluma. Hay plumas que necesitan apenas un leve vientecito; otras están hechas de sustancias más densas y necesitan que uno sople y sople y sople durante mucho tiempo, quizá horas,

días, semanas. La ligereza se conquista, pero una vez que la pluma está en el aire el esfuerzo del vuelo resulta cada vez menor. Es la lectura detenida la que, como un soplo sobrenatural, hace levitar las cosas del arte. La ligereza se conquista en el placer por lo gratuito. En aquello que se hace por ninguna razón, como la sucesión de Fibonacci, cuyos misteriosos números se despliegan por toda la naturaleza, desde las alcachofas hasta el árbol genealógico de las abejas. Sigamos soplando porque sí. Busquemos algo de placer, a ver adónde nos conduce. Hace unos años, durante un festival literario que se celebraba en una ciudad del Caribe colombiano, tuve que viajar a un remoto pueblo al pie de la Sierra Nevada de Santa Marta. El viaje fue largo, tortuoso, mucho más de lo que se imaginaban los organizadores del festival, que, como parte del programa, enviaban a algunos escritores a las poblaciones aledañas a impartir charlas o talleres. Pero resultó que esa población no era, ni mucho menos, aledaña. Quedaba a tres horas de viaje por una carretera en muy mal estado, con largos trechos sin pavimentar, agujeros, rancherías de indígenas wayú, animales silvestres aplastados, sobre todo armadillos y zorros. Cada pocos kilómetros había bidones de gasolina apilados peligrosamente bajo el sol, señal inequívoca de que las mafias que manejan el narcotráfico y sus negocios derivados –el contrabando de combustible venezolano es uno de ellos– reinaban en la zona. No tuve miedo, pero sí hartazgo y sensación de absurdo. La carretera parecía cada vez más siniestra. En las puertas de algunas casas de bahareque y techo de zinc se asomaban hombres armados; la gente de las rancherías nos miraba pasar con cara de preocupación. Ni rastro de la policía o el ejército. El chofer presumía de conocer muy bien la zona, pero a cada rato tenía que mirar el mapa en el teléfono o se detenía a preguntar en las tiendas. Cuando llegamos, era casi mediodía. Una población diminuta de apenas mil almas. En el Salón Comunal me esperaban unas cien. Mis planes de impartir un taller literario convencional se esfumaron de inmediato. Había sobre todo ancianos de ambos sexos, un puñado de músicos vallenatos y muchos adolescentes con uniforme escolar, aunque pronto descubrí que ninguno había venido a escucharme. Habían venido a hablar. Querían que los escucharan y yo los escuché.

Escuché cantar a dos hombres. Escuché muchas quejas, muchas denuncias. Escuché anécdotas sobre la época más dura del dominio paramilitar en la región, historias sobre cómo seguían robándose las mejores tierras en los Montes de María, historias de masacres, duelos, abandono. El alcalde del pueblo leyó un discurso muy esdrújulo, con referencias a García Márquez y a Rafael Escalona. Pero hubo un relato que me llamó la atención por encima de todos los demás, un relato quizá intrascendente pero definitivamente ligero. Me lo contó uno de los ancianos, que se puso a evocar los tiempos remotos en que al pueblo llegó la primera maestra, a mediados de los años cuarenta del siglo pasado, como parte de un plan educativo del Gobierno liberal de Eduardo Santos. La maestra se instaló con sus dos mascotas, un loro parlanchín y un perro viejo, en una casita humilde con un gran solar, donde le ayudaron a montar el pizarrón y unas mesas que hacían las veces de pupitres. Los niños acudían puntualmente a las clases. Todo marchó muy bien durante los primeros años hasta que un día, sin previo aviso, la maestra desapareció. En su casa quedaron abandonados los alumnos, el perro viejo y el loro. Corrieron muchos rumores, se puso en duda la reputación de la mujer, se enviaron telegramas a la gobernación del Magdalena, a Valledupar, a Riohacha. No hubo respuesta. Y, justo cuando en el pueblo estaban a punto de resignarse a la ignorancia, alguien dio con una solución perfecta. El loro parlanchín había pasado todos esos años recibiendo lecciones y repitiéndolas junto a los alumnos. Bastaría con ponerlo delante de la pizarra, darle cada día un par de tragos de aguardiente y listo: empezaría a recitar las tablas de multiplicar, los versos de Silva y Pombo, la lista de los padres de la patria. Y fue así, dijo el anciano para concluir su cuento, como los niños recibieron clase en este pueblo durante todo el año que no tuvimos maestra. El loro se convirtió en una leyenda, recibió trato de doctor, fue condecorado por las autoridades y en varios pueblos de la zona pidieron sus servicios. Mientras haya pueblo, habrá placer. Si hay placer, habrá levedad. Todo esto lo cuento por puro placer. ¿Por qué nos parece tan insoportable que en el fondo de todas las cosas haya un hueco, una ausencia radical de propósito o función, una burbuja? Sospecho que

no eran los peligros de la mímesis, el veneno de la falsa representación que nos aleja de las ideas, lo que hizo que Platón expulsara a los poetas de su república. Para los ingenieros sociales sólo hay algo más peligroso que perder el control de la dupla estímulo-respuesta y es la gratuidad de lo leve, el hueco alrededor del cual gira el remolino de la poesía. El placer por el placer, el placer enroscándose sobre sí mismo, buscando su propio agujero para entrar saliendo. Lo que hizo evolucionar a las aves no fue la lucha por la supervivencia, sino la urgencia del canto, su gratuidad. Algunos mitos amazónicos y ciertas tradiciones de la India antigua nos confirman que fueron los loros quienes enseñaron a hablar a los humanos. El lenguaje tiene un origen emplumado y celeste. Cada palabra que sale de nuestro cuerpo evoca ese origen. Las palabras vuelan. Literalmente. Aunque decir aquí *literalmente* es sólo una metáfora defectuosa, porque lo literal remite a la letra. Al pie de la letra. A lo que cae a los pies de la letra, bajo su peso, así que no es del todo preciso decir que las palabras *literalmente* vuelan. ¿Y la letra? ¿Puede volar? Al-Hallaj (858-922 d. C.), un filósofo sufí, escribió esta parábola sobre las trampas de la literalidad: cuando Dios les pidió a sus ángeles que se arrodillaran ante Adán, sólo Iblís se negó a hacerlo porque el propio Dios había dado la orden de no arrodillarse ante nadie que no fuera Él. Iblís fue expulsado al infierno y se convirtió en un demonio. Mis interpretaciones favoritas de esta pequeña parábola son dos, la una contradice a la otra: 1) el diablo es bueno porque obedece a Dios incluso cuando lo desobedece. El diablo es bueno porque no reconoce a Adán, un ser inferior, como criatura divina; 2) sólo alguien irremediablemente malvado tiene un apego literal al mandato divino. El Bien consistiría en saber reconocer cuándo incumplir la Ley. Por tanto, el diablo es el Mal porque es la Ley inflexible. Dios, en ambas interpretaciones, es a la vez el Mal supremo y el Bien supremo. No todo lo ligero es transparente. La ligereza es también opaca. Ambigua. Deja ver a través y al mismo tiempo refleja a quien mira. Enturbia la percepción en la experiencia de lo superficial. Nada es claro. Pero la falta de claridad tampoco es necesariamente pesada. Es sólo un estado, el más habitual, de hecho, en el camino de los perplejos. Si no hay claridad total en medio de las

transparencias, la cosa podría ir bien. Si todo está demasiado claro, es posible que el diablo nos haya jugado una mala pasada. La ligereza despeja la claridad engañosa y nos devuelve a la superficie turbia, manchada de reflejos. ¿Por qué se repiten los números de la sucesión de Fibonacci y otras coincidencias matemáticas en toda la naturaleza? Porque éste es un universo posible y sólo en un universo posible se cumplirían tales simetrías. En un universo imposible no se cumplirían. Y este universo es sólo una posibilidad que se realiza, al menos teóricamente, en medio de infinitas variables de universos imposibles. Entre infinitas imposibilidades, al menos una de ellas tenía que ser posible, no ya siquiera como existencia, sino como simple conjetura. En al menos un universo tenían que salir bien las cuentas de la ligereza. Es una catástrofe de proporciones inimaginables, pero se deja escuchar a través de una extraña partitura escrita en un lenguaje musical que todavía no entendemos. Sólo en este universo posible las moléculas tienen la estructura necesaria para garantizar la levedad potencial de todos los objetos con masa. Como sucede con algunos mamíferos, que en tierra parecen rechonchos y torpes pero en el agua demuestran la grácil eficacia de su diseño, los cuerpos celestes flotan en el vacío, sin importar cuánta masa acumulen. La ligereza es, pues, una encarnación de lo posible.

En 1937 Budapest sufría una epidemia de suicidios. Decenas de personas se quitaban la vida cada día arrojándose desde las terrazas, ahogándose en el Danubio, colgados de una viga, envenenados con matarratas o cortándose las venas en la bañera. Corría el rumor de que, aparte del hambre y la pobreza, la causa de aquellos suicidios era una canción muy popular en la radio húngara: «Szomorú vasárnap», también conocida como «Gloomy Sunday» o simplemente «La canción húngara del suicidio», que unos años después se haría famosa en todo el mundo gracias a Billie Holiday. Bastaba que la canción sonara en la radio, decían, para que los suicidas tomaran la decisión final. No se sabe si en broma o en serio, un psiquiatra conocido como profesor Jenö y un hipnotista de apellido Benczo tomaron cartas en el asunto y abrieron en Budapest un Club de la Sonrisa donde ayudaban a sus pacientes a recuperar la alegría de vivir mediante una técnica de

condicionamiento pavloviano. No valía la pena perder el tiempo en terapias de psicología profunda, tediosos análisis y hermenéuticas del trauma. Bastaría con enseñar a sonreír. En el Club de la Sonrisa, Jenö y Benczo empleaban un riguroso entrenamiento facial para que los potenciales suicidas lograran en poco tiempo la sonrisa Roosevelt, la sonrisa Mona Lisa, la sonrisa Clark Gable, la sonrisa Loretta Young o la sonrisa Dick Powell. El tabloide amarillista holandés *Het Leven* publicó ese mismo año un reportaje sobre el club, acompañado por cinco fotografías. Ésta es mi favorita:

Franklin D. Roosevelt, el padre del New Deal en plena Gran Depresión, el gran modelo global de la sonrisa. ¿Y esas mascarillas faciales? ¿Les suenan de algo? Vuelvan a mirar. La leyenda urbana dice que los cuerpos de algunos suicidas aparecían flotando en el Danubio luciendo una perenne sonrisa Clark Gable. Por supuesto, toda esta historia está hecha de rumores, es posible que sea totalmente falsa, una invención del tabloide amarillista holandés. Lo único que queda es la telaraña narrativa y la canción «Gloomy Sunday», que cada año cosecha nuevas versiones en todo el mundo, desde una formidable de Björk hasta la versión indonesia de Factor X. Los suicidas saben algo que los demás, quienes permanecemos a este lado, no sabemos. Tienen una relación diferente con la materia del tiempo. Un día cualquiera pegan un brinco y acceden sin escalas a una región del Uku Pacha donde las paredes de los socavones están cubiertas con telones de terciopelo rojo y el suelo de ajedrez serpentea en zigzag.

Ésta y no otra es la razón que explica la vieja prohibición de enterrar a los suicidas en camposantos. El suicida, maestro absoluto de la ligereza radical, apóstata de las moléculas, ha violado la jerarquía estratificada de los reinos y ha encontrado un atajo que pone en tela de juicio el Gran Orden. Tampoco sabemos si vale la pena hacer una apuesta artística tan arriesgada. Ignoramos qué clase de placeres habrá en aquellos recintos del inframundo y, por desgracia, sólo hay una manera de averiguarlo. Por mi parte, pienso aprovechar mis moléculas al máximo, hasta el último momento, y no tengo ninguna prisa por pasar al otro lado de la materia. Los suicidas se parecen mucho a los zorros porque estos últimos tienden a irrespetar la división de los reinos. Nadie acepta del todo al zorro: ni los dioses de arriba, los del Hanan Pacha, ni los humanos en el mundo de aquí, el Kay Pacha, mucho menos los temibles dioses difuntos del inframundo, aunque el zorro es la mascota de los Apus, esto es, los dioses-montaña que mandan en la cordillera. El zorro no se deja domesticar, así que sus posibilidades de formar parte del espacio civilizatorio del ayllu son nulas, pero tampoco alcanza la majestad de las criaturas salvajes que están emparentadas con lo divino. Tras la división de los reinos, el zorro no pertenece propiamente a ninguno de ellos, aunque sus malos hábitos se relacionan con la transgresión de las normas, como el consumo de alimentos humanos, que no le son propios. Por eso en el mundo andino el zorro es sinónimo de caos, de desorden social y político. A menudo se lo representa como un ladrón, tramposo, timador, un *trickster* y un seductor que aprovecha la ausencia del marido para acostarse con las mujeres, o como un simple necio incapaz de comportarse como es debido. El zorro desdeña los protocolos allí donde, por error, ha sido convidado. En un viejo cuento de la tradición oral consignado en el manuscrito de Huarochirí, el zorro se hace invitar a un banquete que se celebrará en el Hanan Pacha. El cóndor, al principio reacio, acaba cediendo a las súplicas del zorro y lo lleva cargado en sus espaldas hasta las alturas, no sin antes advertirle que debe portarse bien y no comerse los huesos. El zorro, por supuesto, abusa de la hospitalidad de los nobles anfitriones del banquete y, no sólo se come todas las frutas y las semillas, sino que

incumple la prohibición de mordisquear los abundantes huesos que quedan en la mesa. Al final de la fiesta, el cóndor está furioso y se niega a bajar al indeseable parrandero al Kay Pacha, así que el zorro se fabrica una esterilla de paja y baja deslizándose por la ladera. En el descenso va insultando a todos los animales que se encuentra, hasta que se topa con el loro, que, por respeto a los anfitriones, había soportado en silencio las groserías del zorro durante todo el banquete. Loro conchatumare, te voy a sacar la chucha, le grita el zorro, te voy a dejar convertido en chuño seco, loro culiado, y el loro, emputecido, ya no se contiene y con el pico destruye la esterilla de paja que suavizaba el descenso del zorro. El zorro cae en picado sobre la tierra y de su cuerpo, que se revienta con el impacto como una piñata, salen todas las semillas comestibles. Y ése es el origen de las cosechas. El peso del zorro produce una diseminación de puro exceso y placer. Por eso los cuentos de zorros tienen casi siempre la función de respetar la prohibición de mezclar los reinos, sobre todo de guardar la distancia justa que debe existir entre los dioses del Hanan Pacha y los hombres. El Orden que impera en el mundo actual es producto de un cataclismo que tuvo lugar hace mucho tiempo, tras el Diluvio Universal. En el tiempo anterior reinaban los dioses que ahora viven en el Uku Pacha, como la serpiente, los demonios de las minas de plata, el siniestro resplandor de la lava volcánica, el pez, la araña o la fría luz de las luciérnagas. Sólo un nuevo cataclismo (Pachakutic) podría volver a poner patas arriba el orden existente, y la decadencia de la civilización podría ser una señal de que esos tiempos se acercan. Los reinos se están mezclando, dicen. Y eso no puede ser bueno. Las criaturas del Uku Pacha podrían despertar en cualquier momento, de ahí que a nuestro alrededor se multipliquen los indicios que anuncian un nuevo Pachakutic. El zorro de arriba y el zorro de abajo conversan y conversan, y se enredan tanto que al final no saben quién es quién, intercambian posiciones. Así es como vamos perdiendo la noción cabal de la ligereza, porque ya no sabemos bien si estamos de pie o con las patas para arriba. ¿Caemos o nos estamos elevando? Si caemos, nos reventaremos en el suelo y nuestros cuerpos despedazados darán lugar a las cosechas de las que se alimentarán otros seres nuevos. Si nos

estamos elevando, es posible que tengamos chance de disfrutar un poco más, aunque tengo la vaga sensación de que estamos cayendo para arriba. Hay una cuenta de TikTok que se llama @smutmachine en la que he creído ver una pequeñísima filtración de las oscuras aguas del Uku Pacha hacia este lado de la materia. Son pedacitos de clips extraídos arqueológicamente de yacimientos televisivos, por lo general de los años ochenta. Muchos provienen de cintas de VHS caseras o de pequeños canales de televisión locales o estatales. Los fragmentos se ralentizan, se recortan; se modifica un poco el audio, se hace zoom en detalles. El resultado es casi imposible de describir. Es sencillamente aterrador y fascinante, y, en ocasiones, incluso hermoso. Los ojos de ratón del niño telepredicador texano vestido con traje y corbata. Unos rostros bigotudos que gesticulan sobre las arrugas de unas rodillas infantiles. Ringo Starr hablando muy despacio. Dos muñecos peludos que amenazan a un niño sonriente en medio de un programa infantil. El rictus diabólico de Oprah. Un hombre ya mayor con acento italiano se ofrece en un servicio de citas para solteros. Algo intenta entrar a la habitación y la puerta roja golpea contra unos típicos muebles de los ochenta apilados a modo de barricada (hay un afiche de Nadia Comăneci en la pared). La sonrisa de Tony Danza. Un curso de ventriloquía impartido por Paul Winchell. Un señor disfrazado de perro San Bernardo se emborracha a las puertas de una farmacia. Presentaciones escolares con niñas en tutú fluorescente. Una mujer de melena abundante mira a cámara y gruñe como un monstruo mientras una marioneta de peluche, hecha a imagen y semejanza de la mujer, la observa atónita, con los ojos y la boca bien abiertos. La ligereza de los videos de @smutmachine nos permite acceder a una zona peculiar del trauma colectivo moderno que solamente la televisión pudo capturar en su momento. Son como caprichos de Goya, espectrales sucesiones de velos y gasas con alegorías encriptadas. Alta densidad en estado de suspensión, como un oscuro polvo de estrellas. Ahora que la televisión ha muerto, vale la pena volver a preguntarse por su lugar en nuestra cultura y eso implica escudriñar la memoria personal. Nada más sórdido para mis recuerdos infantiles que esas casas, generalmente de familias hippies, donde no

había televisión o donde los padres prohibían a los hijos ver la tele. Buena parte de mi educación proviene de la tele y de un kiosko de revistas que había en la esquina de la casa de mi abuela, al pie de un pequeño complejo de apartamentos conocido como El Patio. Al kiosko, por simple vecindad, le decíamos *el kiosko del patio*. Allí compraba yo mis revistas de muñequitos: las de Tribilín, el Pato Donald, las aventuras de Hugo, Paco y Luis, Archie; la revista *Muy Interesante,* con sus patrañas pseudocientíficas; el álbum Panini de figuritas de los Mundiales de la FIFA, o los fascículos coleccionables de la editorial Salvat. Como sea, el universo de la tele se complementaba muy bien con todo el material de lectura. A comienzos de los años ochenta, en Colombia había sólo dos canales y los programas, a cargo de pequeñas productoras privadas, eran deliciosamente precarios, creados en sets con humildes decorados de cartón piedra y defectuosa iluminación. La televisión colombiana de los años ochenta era maravillosa. Modestísima y utópica a la vez, arriesgada, lenta y atmosférica como la música de sintetizadores que por lo general acompañaba a los programas. Desde las telenovelas hasta los shows infantiles, con sus atroces marionetas de gomaespuma, pasando por los programas de concursos, los espacios a los que la gente iba a mostrar los pasos prohibidos al ritmo del italodisco, los cantantes haciendo playback en el *El show de las estrellas,* de Jorge Barón, el Culebro Casanova o las elegantes introducciones de *Naturalia*, presentadas por Gloria Valencia de Castaño en un español muy bonito que ya no se habla en ninguna parte. Todo ese mundo televisivo era dulce y, ciertamente, prometía algo mejor a Colombia. El país modesto pero *bien educado* que había ganado un Nobel en literatura mientras naufragaba simultáneamente en los años de la cocaína y el plomo. A pocos metros del kiosko del patio, en uno de los locales comerciales del edificio El Patio, abrieron a finales de los ochenta una sala de maquinitas donde se podía jugar a Pac-Man, Space Invaders, Street Fighter, Double Dragon o Frogger. Ése fue el primer lugar donde me ofrecieron drogas y yo no había cumplido ni los diez años. Recuerdo que me dio miedo, pero no acepté ni contesté nada. Simplemente me fui de la sala de maquinitas y casi no volví a entrar. Nunca sentí la fascinación y el misterio morboso que

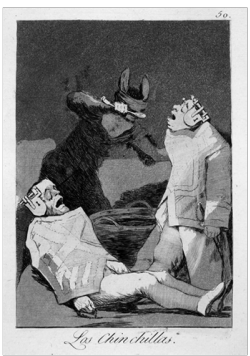
otros niños le ponían al asunto. De hecho, no me gusta hablar, mucho menos escribir, acerca de las drogas. Todo lo que podía decir sobre ese asunto tan pesado ya lo he dicho en otros lugares de la manera más ligera posible. La televisión, en cambio, me sigue pareciendo un misterio por resolver. Hace poco me contaron la historia de un hombre joven que se fue a vivir al campo durante la pandemia del 20. Sus difuntos abuelos eran los dueños de una hacienda en el interior de Brasil, en los límites entre Minas y Goiás, una de esas haciendas decadentes, muy comunes en una región lastrada por el aislamiento y la pervivencia de códigos coloniales. Del cuidado de la antigua casa, prácticamente en ruinas –la última restauración se había hecho en los años setenta–, se encargaban los Nunes, una pareja mayor de agregados, hijos y nietos y biznietos de otros tantos agregados que sirvieron a esa familia durante quién sabe cuántas décadas, quizá siglos. Todos los hijos de los Nunes se han marchado tiempo atrás a vivir a Belo Horizonte o a São Paulo, excepto el menor, José, de unos veinte años y con algún tipo de retardo mental. El hombre joven decide, pues, abandonar su trabajo más o menos estable como guionista de series de televisión para plataformas, huir de la ciudad, huir de la peste y refugiarse en la hacienda de sus difuntos abuelos. Está convencido de que la pandemia es una señal del fin de los tiempos y le aterra la idea de sufrir una muerte banal de simple apestado, tosiendo en una sala de urgencias. El presidente Bolsonaro sale en la tele para burlarse de las personas que, como él, temen a la enfermedad, y esto precipita las cosas porque para Bruno, que así se llama nuestro personaje, Bolsonaro es algo así como la encarnación del Mal Supremo. Entonces Bruno hace las maletas, cierra su apartamento y se va manejando hasta esa región olvidada por dios. El viaje es larguísimo, una paliza de casi dos días, pero allí por fin se siente a salvo. En pocos meses, con ayuda de los Nunes y de unos albañiles, la casa recupera algo de su esplendor y belleza. José, el hijo tonto de los Nunes, cuida del jardín. El fin del mundo ya no parece tan malo. La productora para la que Bruno trabaja hace años vuelve a requerir sus servicios de guionista. Las cosas se van normalizando. La señal de los celulares no es muy buena, así que Bruno contrata un

servicio carísimo y defectuoso de internet satelital para poder trabajar. Todo va más o menos bien, excepto dos cosas: 1) Bruno sigue convencido de que el mundo se va a acabar, y 2) Bruno se aburre en su nueva vida de hacendado posapocalíptico. Pasa mucho tiempo en internet, cuando la conexión se lo permite, aunque evita al máximo leer las noticias. Se distrae mirando videos educativos en YouTube, se engancha y se desengancha con la misma facilidad a las series de Netflix (cuyos guiones compara con los que él escribe). Algunas semanas mira toneladas de pornografía y se masturba dos o tres veces en una sola noche. Está seguro de que esa rutina esporádica cubre sus necesidades sexuales. Bruno no quiere saber nada de parejas, amores, enredos ni aventuras. Su decisión de aislarse en aquel lugar tiene mucho que ver con su rechazo de las relaciones sentimentales. Si tuviera más aprecio por la lectura, su estadía en la hacienda, que cuenta con una biblioteca decente, le resultaría menos tediosa, pero a Bruno la literatura le interesa incluso menos que el amor. En vano trata de agarrarle el gusto a las faenas del campo. Algunos días sale a montar a caballo y casi llega a disfrutarlo hasta que le duele el culo y se le agarrotan las piernas. Prefiere estar en la casa. Prefiere el jardín, los pajaritos, las puestas de sol, engordar comiendo tajadas de plátano frito, queso y farofa con trocitos de chicharrón. También ayuda de vez en cuando a José en las labores del jardín. El muchacho y el guionista no tardan en forjar una especie de amistad. O al menos pasan mucho tiempo juntos, conversando. A Bruno le interesa la peculiar forma en que José ha construido su pequeño mundo, sus anécdotas banales, los chismes del pueblo, el humor involuntario y sus extraños giros del lenguaje, no tanto por los localismos sino por las limitaciones mentales, que obligan al jardinero a cierto esfuerzo expresivo con chispazos insólitos. Bruno empieza a utilizar las historias y el idiolecto de José para dar vida a algunos de los personajes de sus guiones. La gente de la productora está encantada con este nuevo influjo de color local en su trabajo. Bruno, sin embargo, sigue aburrido. ¿Y si regreso a São Paulo?, piensa. ¿Y si me entrego a lo que de todos modos no tiene remedio? ¿A la peste, al fin irreversible? Por alguna razón no se decide a volver. Lo mismo no se está nada mal en la hacienda, piensa.

Aquí puedo presenciar todo el horror que se viene desde un palco privilegiado. Una de esas tardes, mientras ayuda a José a guardar las herramientas de jardinería en el cuarto de chécheres, Bruno se siente atraído por algo. Se trata de una cosa pesada, voluminosa, refundida en una esquina, debajo de unos costales vacíos, casi sepultada en medio de una montaña de cacharros de metal oxidado. José repara en el interés de Bruno y, diligente como es, levanta los costales y despeja el misterio sin ceremonias: es una televisión. Uno de esos aparatos viejos, con la pantalla barrigona incrustada en un mueble de madera con patas, dos perillas giratorias y un interruptor de baquelita. El estilizado logotipo metálico de la marca activa el recuerdo: Bruno a los cinco años, sentado en el borde de la cama de sus abuelos, mirando *Porta dos desesperados*, un programa infantil de concurso en el que los participantes se hallaban delante de tres puertas y debían elegir una. Si elegían bien, podían obtener premios, como aparatos electrónicos o juguetes. Quizá todavía bajo los efectos de ese rapto de nostalgia, Bruno le pide ayuda a José para trasladar la televisión a su cuarto. La enchufan a la corriente, Bruno aprieta el interruptor y ambos asisten al milagro con emoción contenida: la lucecita inicial en el centro de la pantalla desde la cual florece un tapete de grises en movimiento. El cálido rumor de la estática que sale en bloque por los parlantes. Bruno comprueba que en el techo de la casa sigue en pie la vieja antena de UHF. Sin perder un minuto, con el cable coaxial en la mano, José trepa por una escalera apoyada en la canaleta del patio interno. Bruno ve aparecer las primeras imágenes borrosas en la pantalla. ¡Mové la antena!, grita. Desde el techo, José obedece la orden. ¡Más! ¡Más! La imagen se va corrigiendo, pero nunca alcanza nitidez: la imagen tiembla detrás de un velo hormigueante. Al final se conforma: tres canales de aire, dos nacionales repletos de malas noticias con Bolsonaro como protagonista y uno local un poco menos esperpéntico. Un rato después tenemos a la extraña pareja sentada delante de la tele, a cuál más absorto en un programa sobre una feria ganadera. Imágenes de potreros donde las vacas son arriadas por expertos cowboys. Banda sonora de sertanejas. Un rodeo. Luego viene el corte comercial anunciando tractores, productos agrícolas,

pesticidas, quesos y carnes. Cuando termina el programa de la feria ganadera viene uno de un pastor evangélico, mucho más entretenido, sobre todo para José, que reza y canta frente a la pantalla. Por primera vez en todos esos meses, Bruno no se siente inquieto. Una paz luminosa lo invade por dentro. Mientras José se arrodilla y levanta las manos al cielo como un futbolista que, tras marcar un gol, diera gracias al Señor, Bruno se queda pensando en *Porta dos desesperados*, el programa que veía con sus abuelos en esa misma televisión cuando era niño. Tres puertas cerradas. El presentador, Sérgio Mallandro, maestro del suspense, alargando al máximo el momento de tensión. ¿Estás desesperado?, le pregunta al niño que concursaba. ¿Estás desesperado? Y el niño contesta que sí, que está desesperado. ¡Grita, grita como un desesperado! Y el niño grita. ¡Más fuerte! Y el niño grita más fuerte, casi tragándose el micrófono. ¡Más fuerte! La lengua, la bocota bien abierta como un pescado boqueando en la orilla, desesperado, a punto de morir. Para Sérgio Mallandro no es suficiente con ese nivel de desesperación. Kapete, la mascota del programa y un auténtico ser mitológico de la tele brasileña, da saltitos y aplaude. Mallandro quiere más. ¡Al suelo!, ordena al niño. Como un macaquito, hacé como un macaquito. Y el niño, dando cabriolas por el piso, se rasca las axilas y la cabeza. ¡Ahora como un yacaré! ¡Desesperado como un yacaré! ¿Estás desesperado? Y el niño, tirado en el suelo, más bocachico escuálido que yacaré, grita: ¡ahhhhhhhhhhh! Mallandro le ayuda a ponerse de pie. ¿Qué puerta abrimos? ¿La 1, la 2 o la 3? Los niños del público le ayudan. Todos están desesperados. Desesperados de verdad. Mallandro ha dilatado la escena todo cuanto ha podido, pero ya ha llegado el momento de la verdad. El concursante elige la puerta 3. Kapete, con su enorme y brillante cabeza de papel maché, la sonrisa congelada a perpetuidad, da unos pocos pasos de cautela hacia atrás. La puerta se abre y un monstruo, un monstruo horrible, mucho más horrible que Kapete, con colmillos sangrientos y los ojos oblicuos en medio de una cara cubierta de pústulas, salta desde el interior de la caja. Y, por si fuera poco, detrás viene una bruja que sujeta al monstruo con una cadena. El niño concursante cae de espaldas, muerto de miedo, a punto de llorar. Sérgio Mallandro y la música y

los gritos de los otros niños le ayudan a volver a la realidad. No ha pasado nada, dice Mallandro, *é tudo brincadeira*. Quizá Sérgio Mallandro tenga razón y todo es un chiste, un juego un poco cruel pero juego al fin y al cabo. Quizá no haya nada que temer, más allá de un susto artificioso, construido a punta de dilación teatral. Kapete, Mallandro y una niña espontánea que ha saltado del público bailan «Rasputin», de Boney M. Sólo el arte hace soportable el peso mortífero de la televisión. De hecho, si se las mira con algo de distancia, esas imágenes tienen una consistencia de pesadilla goyesca. Se ha reflexionado poco, creo yo, sobre la relación entre Goya y las imágenes basura de la televisión. Pienso, por ejemplo, en la serie de *Caprichos*, escenas que parecen sacadas del teatro del absurdo de la televisión latinoamericana. Miremos un momento el aguafuerte #50 de la serie, el que lleva al pie un letrero que dice: *Los Chinchillas.*



La interpretación más común del grabado #50 es que se trata de una alegoría de la ignorancia y del cómodo sueño que duermen quienes prefieren tragar entero, en medio de la cerrazón de sus mentes. Ya ni ven ni escuchan (de hecho, el candado les tapa las orejas). Al parecer, Goya se basó en una comedia de José de Cañizares, *El dómine Lucas*, que cuenta la historia de don Pedro de Chinchilla y su sobrino, señores de la nobleza famosos por su estupidez, fatuidad y arrogancia, dos inútiles que viven sólo del apellido, los títulos o la posición. Así pues, no es la ignorancia en general lo que Goya está criticando. Al contrario, más allá de las tinieblas y las ambigüedades, el artista parece referirse a una ignorancia muy concreta: la insoportable banalidad de la oligarquía borbónica, fanfarrona y embrutecida. Al igual que Dante, Goya utiliza su arte para el escarnio político de alta

precisión. Los *Caprichos* se publicaron por primera vez en 1799. Diez años atrás, en el mismo año de la Revolución francesa, Goya había pintado a otro hombre con los ojos vendados y una cuchara de palo en la mano, aunque en una escena totalmente diferente. Me refiero a *La gallina ciega*, donde se ve una ronda de aristócratas que bailan y tratan de esquivar la larga cuchara de palo que blande un hombre con los ojos vendados en el interior del círculo.

Es posible que se trate de una coincidencia sin ningún significado profundo, ni siquiera desde el punto de vista iconológico. Lo cierto es que la figura se repite y me cuesta creer que Goya, siempre tan fino y sardónico, no se diera cuenta. En ambos casos hay un invidente en el centro de la escena, quizá un televidente, alguien que renuncia a mirar aquí. Un ciego voluntario que ha canjeado sus ojos por una antena que tiene la doble función de palpar, de buscar a tientas unos cuerpos, o de atiborrar los buches con la papilla ideológica. Un zahorí que ha olvidado cómo utilizar bien sus poderes. Sea como sea, las obras de arte dejan de volar cuando uno cree haberlas agotado con una interpretación, cuando confía excesivamente en una clave de

lectura, y mi asociación gratuita entre las dos imágenes al menos hace que el comentario acerca de la ignorancia se desborde: la crítica al poder alcanza así una zona productiva de imágenes, no ya retratos de la sociedad, sino figuras del trauma histórico. El juego artistocrático y el plácido tormento de la estupidez se interfieren mutuamente. Lo único obvio para todo el mundo, salvo para los que no quieren ver, es que los Borbones vienen lastrados por un peso tan insoportable que ya no se podrá levantar ni con todo el arte del mundo. Así lo volvió a demostrar el rey Felipe VI el 7 de agosto de 2022, durante la toma de posesión del presidente Gustavo Petro. Una urna de cristal que contenía la espada de Simón Bolívar, la espada que derrotó a la monarquía española en 1819, apareció en la plaza transportada por cuatro granaderos. Todos los presentes se levantaron de su silla ante la visión de la espada voladora, más ligera que una aguja, el primer y más afinado instrumento musical de la república. Todos, excepto el rey Felipe VI, pegado irremediablemente a la silla por el peso descomunal de su culo borbónico, todos se dejaron elevar. Todos menos él, claro, que será lo que sea pero está bien amaestrado para captar los símbolos del poder. Aunque hubiera querido levantarse bajo el encanto de la espada republicana, no habría podido. Y a mí me pareció fabuloso, cómo no. Quedó todo muy claro: la delicada vida democrática y la farragosa monarquía son enemigos mortales, por mucho que se empeñen en negarlo en tantos países de Europa. O por mucho que nuestros acomplejados chinchillas criollos hayan querido ridiculizar el gesto de hacer entrar la espada en escena. Como si uno viera volar una espada todos los días. En fin, todos los chinchillas de ayer y de hoy, siempre tan diligentes a la hora de tragar entero y de taparse las orejas con candado, defendiendo su cobardía con uñas y dientes. La república se construye como se construían las catedrales góticas: con el concurso de todo el pueblo, siguiendo cálculos un poco misteriosos, bajo la dirección de intuitivos maestros, a punta de ensayos y errores, siempre a riesgo de derrumbe, estableciendo suaves equilibrios entre enormes masas que, si se logra la magia, flotan a alturas imposibles, balanceadas por la tensión estructural de los contrapesos. También es importante que la luz divina se filtre en el

vitral multicolor de la vida terrenal. La democracia, como la ligereza en el arte, también es una conquista rara, escasa, un trabajo diario de soplar y soplar, a veces a cambio de muy poca democracia. Lo demás es despojo vil y fatuo. Rapiña ejercida como derecho natural. A los chinchillas, incapaces de elevarse a la dignidad del pueblo, hay que mantenerlos artificialmente en el aire como sucede con el muñeco de trapo de aquel otro cuadro de Goya titulado *El pelele* (1791-1792). Con ayuda de una tela extendida, cuatro doncellas aristocráticas disfrazadas de majas (el traje de moda que las clases altas les robaron a las humildes para darse una onda más *popular*) ponen a volar al guiñapo trajeado a la francesa. Los peleles no vuelan. El pan, sí. El pan es pura ligereza. Se hace la democracia como se fabrica el pan. Una sustancia arcillosa, tierra vegetal mezclada con agua que aprende a respirar por efecto de las *levaduras*. Alquimia microscópica de la levitación. Animadas por un fermento aeróbico, las masas producen la reacción química fundamental en la que se forja el gas incandescente del espíritu. Todo gran arte aspira a la condición elemental del pan. Todo gran arte aspira a la noble popularidad del olor que sale de los alveolos de una hogaza recién horneada. Un olor que viaja con facilidad por las calles, por las plazas vacías a la madrugada, a la hora de los panaderos, un olor esbelto y persuasivo como el *Manifiesto comunista*. Sergio Chejfec, hablando de unos versos de Joaquín Giannuzzi:

> La resistencia a caer es cualidad de lo viviente, las cosas vivas se mantienen alejadas del suelo porque son capaces de tolerar su propio peso. Cuando flaquean y mueren sucumben a su peso, desmoronándose. En ocasiones el peso es tal que superan la barrera del suelo: es el enterramiento. A veces, el peso aparece como analogía de la gravedad: la fuerza de gravedad como ley física universal. Pero también otro tipo de peso, la gravedad como tono verbal y actitud declamatoria, pueden condenar al poeta.

Sospecho que a Chejfec le interesa Giannuzzi porque este poeta, que se definía a sí mismo como un «poeta estándar», era un escritor sofisticado pero a la vez declaradamente rupestre. Un poeta nacional-popular, como se dice ahora aludiendo a las teorías de Gramsci y Mariátegui. Un poeta nacional-popular rigurosísimo, capaz de exhibir

una disciplina formal a la altura de muy pocos en la tradición argentina. Chejfec describe sus procedimientos, tratando de dilucidar en el interior de los versos las continuidades y discontinuidades entre una subjetividad poética –construida alrededor de una idiosincrasia de clase media peronista, con todos sus rituales, resignaciones y pequeños entusiasmos– y el método de observación de eso que vamos a llamar *la realidad* (una mesa con uvas, una ventana, un periódico). Por mi parte, sospecho que en el caso de Giannuzzi o Arguedas la fórmula nacional-popular no describe una síntesis feliz, un cierre categorial que pone fin a la dialéctica entre opuestos, mucho menos una fórmula que satisface a la vez los credos ideológicos y las jerarquías del arte. De hecho, a menudo lo nacional se opone a lo popular. Y viceversa. Lo nacional-popular nombra entonces un cuerpo en conflicto consigo mismo porque lo nacional quiere capturar y reducir lo popular a las fantasías y estructuras míticas con las que edifica su identidad. Y, del otro lado, lo popular actúa como ese remolino oscuro en el que bullen placer, sabor y amor: una vorágine dionisíaca que amenaza con tragarse cualquier cosa que caiga en su interior. Es la barra brava, el malón, la grasa que chorrea sobre el carbón ardiente, el apretuje, el sudor, la boca abierta donde el lenguaje tiembla al borde de su disolución, el arrebato, pero es también la precisión geométrica del movimiento de una cadera en el centro de la pista de baile, la lengua que distingue y disfruta todos los espectros del picante, los dedos que saben medir con exactitud la cantidad de sal que necesita un potaje. El pueblo es un sabor irreductible, inexplicable, un insaciable agujero negro. Y la nación, en su intento de capturarlo, puede acabar succionada por el tirón gravitacional o puede aprender a bailar a cierta distancia, dando gráciles vueltas a su alrededor, en una complicada tensión de fuerzas. Eso es lo nacional-popular: una imposibilidad teórica que, sin embargo, se realiza en el cuerpo a cuerpo. Y, como todos los cuerpos, lo nacional-popular nunca está satisfecho ni completo: su deseo no tiene punto de sutura. Nunca encuentra el estado ideal de armonía entre mito de identidad y remolino de sabor. Y es esa circunstancia conflictiva la que hace posible imaginar un arte nacional-popular como el que practicaron Giannuzzi y Arguedas de maneras tan

distintas. Sin esa tensión no hay más que demagogia, costumbrismo y simulación (sustitutos del arte que fabrica el mercado bajo el signo de lo nacional). De ahí que, por momentos, haya que devolver los favores recibidos:

> El estado perfecto se desmorona en mi habitación
> y no era esto la solución que yo esperaba
> en el mito de la historia coherente.
> Vomito por la ventana hacia el campo social…
>
> GIANNUZZI

El vómito, ya se sabe, funciona como una ofrenda a la tierra en ciertos rituales chamánicos. Hace muchos muchos años me invitaron a una ceremonia de yagé, el jugo alucinógeno que se fabrica con la planta de la ayahuasca, *Banisteriopsis caapi*. Era medianoche. Me había alejado de la choza donde los músicos creaban una colorida alfombra sonora para transportar a las personas que habían decidido participar del ritual. Me sentía muy mal, incapaz de compartir con los demás ese supuesto viaje espiritual. Quería escapar de todo, de mi propio cuerpo. Estaba desesperado. Abría y cerraba la boca, me sentía un pájaro al que le hubieran cortado las alas, el albatros de Baudelaire maltratado por los marineros; iba de un lado para otro sin hallarme, odiando a la humanidad entera. Hasta que entendí que debía vomitar sobre el campo social en medio de las tinieblas. Mi cuerpo se inclinó hacia adelante. Abrí la boca. Era una noche quieta, sin viento, pero todo vibraba a mi alrededor. El pasto del suelo producía un rumor ondulante, como decidiendo qué forma adoptar, hasta que vi el rostro sonriente de una entidad glotona que abría la boca para recibir mi vómito. La entidad emitía un ligero brillo fosforescente que se intensificaba con mis ofrendas. No diré que aquel ser tenía piel, pero sí una superficie negra y aterciopelada en la que alcanzaba a distinguir formas similares a las que se ven a través de un microscopio. Cuando terminé de vomitar me sentí más ligero que una pluma. Eufórico pero sereno. Ahora era yo el que emitía un resplandor desde el centro de mi corazón.

Más allá de la nación está el pueblo y más allá del pueblo empieza

aquel país sin nombre, anterior a los nombres pero de donde surge toda posibilidad de nombrar.

Santiago de Chile, octubre de 2022

«Se trata de la novela de un escenógrafo o un diseñador de vestuario, escrita con la gran vitalidad y el derroche tradicionales en el manierismo barroco latinoamericano, casi para uso de un gran estudio cinematográfico americano», escribió Pasolini sobre *Cien años de soledad* en un artículo publicado en la revista *Tempo*, en 1973. La cita se ha reproducido cientos de veces, pero casi nadie parece haber prestado atención al leve desprecio con el que Pasolini se refiere al barroco latinoamericano. ¿Por qué ese tono desdeñoso? ¿De dónde viene? ¿Y por qué elige esos términos como descalificaciones: *vitalidad*, *derroche*, *manierismo*? ¿Podemos inferir de esta frase que el barroco latinoamericano es una especie de versión bastarda del verdadero barroco? ¿Un barroco falso cuya demagogia, con el despilfarro propio de los nuevos ricos, está destinada a engañar a los bobos y halagar la sensibilidad de los incautos? Lo cierto es que en aquel artículo Pasolini, inmerso por esos años en una auténtica batalla cultural y moral, utiliza la exitosa novela de García Márquez como ejemplo de la decadencia general del arte que, a su modo de ver, ha sucumbido por completo a la lógica del mercado y el consumo. García Márquez, de acuerdo a su descripción, es un vulgar guionista que trata al lector como un productor cinematográfico, un mecenas o un cliente.

> Tal esfuerzo por simplificar, por reducir, por desdramatizar –escribe Pasolini–, por hacerlo todo comunicable y alejado de los problemas reales, termina volviéndose una atroz forma de adulación del patrón: así, y para decirlo con sus propias palabras, el guionista, aun despreciando al patrón, y hasta por el hecho de verse obligado por él a un comportamiento miserable, se hace *rufián* a la par suya.

Por esa misma época Pasolini viene publicando una famosa serie de

artículos en los que, entre otras tantas calamidades, denuncia la cooptación definitiva de todas las formas de resistencia que pudieran provenir de las clases subalternas. La debacle moral, política y estética provocada por esta nueva forma totalitaria (mucho más penetrante y perniciosa que la del viejo fascismo teatral, en el que, según Pasolini, la adhesión popular era un simple juego de máscaras) llega incluso a transformar la cultura en un instrumento de barbarie. La catástrofe es absoluta e irreversible, a tal grado que ya ni siquiera vale la pena donar los humildes cuerpos del proletariado como imágenes de una posible rebelión que, a estas alturas, se ha vuelto imposible. El mercado ha triunfado hasta imponer un tipo de fascismo superlativo, gambeteante y mañoso. Los pobres son robots, monigotes sin alma bajo el influjo de las promesas de consumo.

Por lo que yo sé, no hay otros pasajes en los que Pasolini se refiera directamente al barroco latinoamericano, pero, a la luz de las polémicas sostenidas en los últimos años de su vida, parece evidente que esa etiqueta representa aquí a la máquina de seducción del nuevo fascismo televisivo y de mercado. Dice «barroco latinoamericano», «manierismo», «derroche» y «vitalismo», pero bien podría haber dicho «realismo mágico».

Vale la pena preguntarse ¿qué valores son los que se ven tan amenazados por la pecaminosa seducción mercantil de ese sospechoso barroco, cuyo éxito ha engañado a las conciencias débiles? En otras palabras, si García Márquez es un simple mercachifle burlón que ha timado a los críticos, ¿por qué tomarse la molestia de desenmascararlo y, más aún, con semejante virulencia? A esas alturas de su vida Pasolini se comporta como una especie de Savonarola, dispuesto a armar su propia hoguera de las vanidades a la menor oportunidad, permanentemente indignado por la desaparición de todas las cosas buenas que antaño hacían de Italia un lugar especial, a salvo de las tentaciones del mal llamado *desarrollo*. Desde el dialecto friulano hasta las luciérnagas, pasando por los códigos clandestinos de las clases populares o las formas políticas de la sexualidad disidente, cosas que hasta hacía poco servían como encarnaciones de lo incorruptible, todo

ha sido capturado por el mercado, o bien ha desaparecido bajo la aplanadora neofascista. «Yo amaba a ese pueblo», escribe con amargura en uno de esos famosos artículos. Y, en una entrevista de 1975 con el periodista Furio Colombo, poco antes de su asesinato, declara que siente «nostalgia de la gente pobre y verdadera que luchaba para derribar al patrón, pero sin transformarse en ese patrón. Puesto que estaban excluidos de todo, nadie los había colonizado. Tengo miedo de esos negros rebeldes que son iguales al patrón, igualmente patrones, que desean tener todo y a cualquier costo. Esa sórdida obstinación por la violencia total que ya no deja ver de qué parte estás».

Para Pasolini, lo que está en peligro no son tanto los valores, sino cierta organicidad interna, una estructura que, según su fábula nostálgica, mantenía unido y sano a ese pueblo *campesino y paleoindustrial*, pero que también se encontraba en el núcleo mismo de las formas culturales, altas y bajas. En sus posiciones más reaccionarias de esos años, como la condena del aborto, por ejemplo, se puede apreciar que su diagnóstico (por momentos muy fino a la hora de captar las formas de *colonización* subjetiva y describir anticipadamente los aparatos deseantes del actual régimen neoliberal) se basa en una fantasía comunitaria sumamente problemática que extrae su justificación de una curiosa *biología*, de una doctrina de la vida sana. En el colmo del paternalismo, Pasolini imagina a un pueblo que estaría mucho mejor si no le hubieran inoculado el deseo de poseer, de ganar dinero, de consumir bienes materiales, un pueblo cuya pobreza sería la garantía de su salud moral. Una comunidad esencializada, por definición reacia a la prosperidad económica, que Pasolini imagina como una entidad absolutamente pasiva, sin ninguna capacidad de transformación creativa de los objetos que se le ofrecen en este nuevo escenario. No es difícil ver hasta qué punto aquel pueblo pasoliniano está fetichizado como reservorio moral de unos saberes y prácticas arcaicas.

En suma, el arte y el pueblo se han echado a perder por las mismas razones: su estructura interna, basada en unas energías vitales que unían las partes de manera orgánica, se han corrompido

irreversiblemente. El barroco latinoamericano, un arte inauténtico, propio de sociedades colonizadas desde su origen mismo, arte fabricado para seducir al patrón o suplantarlo, vendría a ser una expresión más del batiburrillo informe, sin ninguna cohesión natural entre sus partes, que la cultura de masas cocina a toda prisa y a partir de fórmulas. En la misma entrevista con Furio Colombo, declara:

> Señores, esto no es algo benigno: esto es un cáncer. ¿Qué es el cáncer? Es algo que cambia todas las células, que hace que ellas crezcan de manera enloquecida, fuera de *toda lógica precedente*. ¿Es nostálgico el enfermo que sueña con la salud que tenía antes, aunque antes haya sido un estúpido y un desgraciado?

Cáncer. Es decir, proliferación, derroche irracional de células malignas, *horror vacui*. Gasto hipertrofiado. *Make Italy Great Again*.

Dice Édouard Glissant que hay dos tipos de sociedades: las atávicas y las compuestas. Las atávicas son aquellas que pueden rastrear su genealogía y, por eso mismo, reclamar una autenticidad fuera de toda duda; mientras que las compuestas carecen de acceso a su propio linaje. Estas últimas son sociedades del trauma colonial, marcadas por el pecado original de ser bastardas, ilegítimas, irremediablemente mestizas. Quizá en este punto valdría la pena enmendar ligeramente la distinción de Glissant. Al fin y al cabo todas las sociedades son compuestas. Las sociedades atávicas no existen. Una sociedad atávica es sólo una sociedad compuesta que ha conseguido reprimir eficazmente el carácter abigarrado de cualquier origen y así ha logrado convencer a sus miembros, a cambio de un poco de seguridad ontológica, de que existe un vínculo orgánico aglutinante de todos los elementos del cuerpo social, una armonía natural. La sociedad atávica postula una idea de cultura tan arraigada que deviene *biología*, esto es, raza, fisonomía, carácter, gusto, y para que la metafísica surta efecto es necesario que, a su vez, se postule su reverso, la sociedad compuesta, en la que el universo de objetos culturales permanece unido artificialmente, mal ensamblado, en un precario equilibrio, siempre al borde de la desintegración, merced a su carácter mezclado, contaminado, enfermo.

Las sociedades compuestas tienen la función de generar un contraste que otorga a las atávicas su dimensión de unidad estética, moral, jurídica. Sin ese contraejemplo no habría atavismo posible o, dicho de otro modo, es más fácil reconocerse como parte de una comunidad orgánica, si se establece una comparación con una comunidad *barroca,* hecha a punta de pedacitos, rejuntes, como un cambalache cultural de dudoso valor estético. Y es justo en aquellos lugares limítrofes (pienso en los Balcanes, el Caribe, Palestina, la cuenca del Mediterráneo o el mundo andino, lugares en los que el mecanismo de segregación queda expuesto casi en cualquier esquina), donde la reacción atávica suele adoptar las formas más violentas: los campos de internamiento de inmigrantes, el etnonacionalismo, el Ku Klux Klan, los Tonton Macoutes de Papa Doc o la guerra contra las drogas. Lo que sea con tal de defender la salud de la comunidad atávica.

Parece mentira, pero cosas tan aparentemente inocentes como el auténtico queso de cabrales, una lengua regional, los placeres de la vida aldeana o el misterio de las trufas, invenciones de la imaginación compuesta de los pueblos, pueden ser y son utilizadas en estos momentos como armas en una batalla cultural que se alimenta del supremacismo más primario, muchas veces aprovechando el dulce claroscuro de la poesía pasoliniana.

¿Qué jerga de la autenticidad nos conviene? ¿La de la tolerancia neoliberal que tanto exasperaba a Pasolini o la de las églogas, que cantan las bondades pretéritas de ese pueblo pobre pero honrado? ¿Se trata entonces de elegir la suscripción al mercado cultural que más se ajuste a nuestro precario esquema de deseos?

NUEVO DIÁLOGO ENTRE LA MODA Y LA MUERTE

(200 años después de la reunión en casa de Leopardi)

MODA. Hermana mía, *long time no see.*

MUERTE. Habla bien, tonta, que no te entiendo.

MODA. ¡Vaya! Deja de fingir que sólo hablas en la lengua de los pueblos bárbaros. El inglés es uno de tus idiomas favoritos, embustera.

MUERTE: Es cierto, hermanita, pero no me gusta esa cursilería tuya de usar anglicismos y todas esas categorías banales con las que la juventud etiqueta las cosas.

MODA: Agradecida. Deberías estar agradecida, pues no hacen otra cosa que facilitarte la gestión de residuos. Cada etiqueta es casi una lápida que los jóvenes pegan en la frente de los condenados.

MUERTE: Eso es precisamente lo que me tiene un poco indispuesta. Siento que me están quitando obligaciones, tareas, responsabilidades, méritos. Últimamente tengo mucho tiempo libre. Digamos que cobro sin trabajar.

MODA: El sueño de cualquiera.

MUERTE: No es mi caso. El trabajo dignifica incluso a la muerte.

MODA: La forma del trabajo cambió. Ahora basta con consumir. Ése es el trabajo más importante y el más sencillo: abres la boca y vienen con unas grandes cucharas de palo a proporcionarte…

MUERTE: ¿Alimento? ¿Fe?

MODA: Eso es lo de menos. Ellos deciden de antemano lo que vas a desear. Te dan lo que quieren, pero lo que tú quieres es lo que ellos te dan. No sé cómo lo hacen, pero qué más da. A mi alma inmortal no le importan los procedimientos ni las causas, mucho menos las justificaciones. Sólo le valen los efectos. Las tablas de resultados. El output.

MUERTE: Este nuevo régimen me está matando.

MODA: No digas eso. Yo te veo más fuerte y guapa que nunca.

MUERTE: No puedo decir lo mismo de ti. Estás vestida prácticamente con la misma ropa que hace doscientos años, cuando nos vimos en casa de Giacomo. ¿Un poco ajada y vieja? ¿Enferma, quizá?

MODA: No tienes ni idea de moda. Siempre te atraviesas, no sabes llegar ni tarde ni temprano. Llegas en el momento menos pensado, con tu extemporánea descortesía, a lanzar tus corrosivos juicios de valor.

MUERTE: Es parte de mi trabajo, de mi sentido del timing.

MODA: ¡Ah! ¿No odias los anglicismos?

MUERTE: Sólo si los usas tú.

MODA: Los tiempos definitivamente han cambiado desde la última vez que nos encontramos y, si tengo mal aspecto es porque, a diferencia de ti,

privilegiada quejumbrosa, me parto el lomo trabajando noche y día. Si tus labores se han reducido casi al mínimo, las mías no paran de multiplicarse. Al punto de que ahora no soy una, sino muchas. Tuve que subcontratar, ya sabes, outsourcing. Por aquello de que la moda debe estar customizada. Es un mercado complejo, dividido en campos con dinámicas deseantes muy específicas. Y también se dan las combinaciones más raras entre esos campos. Se puede ser neorural, lector simultáneo de Thoreau y de Ayn Rand, pero también se puede ser gay urbanita vegano admirador de Margaret Thatcher. Hemos llegado a tal nivel de sofisticación en nuestra oferta que ahora se dan las combinaciones más impensadas en un solo sujeto. Pero para sacar adelante el trabajo tenemos que multiplicarnos, como ya te dije. Todas tirando del carro en una sinergia de alta intensidad.

MUERTE. Suena estresante.

MODAS. Lo es. Si no fuera por las chicas... Me gusta pensar que somos como una familia.

MUERTE. Yo te veo más bien como una sucia corporación, profit-oriented, especialistas en micromanaging.

MODAS. No has perdido el sentido del humor, ya veo.

MUERTE. Es lo único que me queda.

MODAS. Eso está bien, me alegra. Tienes una tendencia a la gravedad que, aquí en confianza, no le gusta a nadie. Pero, como te decía, los negocios van bien. Hay de todo para todos. Usamos el viejo truco del dumping pero con dos o tres detalles que lo hacen parecer único e individual.

MUERTE. No voy a perdonar que vuelva a mi rol de aguafiestas, pero, ¿no te das cuenta de que ya no estás a la moda?

MODAS. ¿Cómo no voy a estar a la moda si soy la moda? ¿Si soy inmortal y hasta más poderosa que tú en este nuevo estado de cosas? Eso lo dices porque tienes envidia.

MUERTE. Lamento ser yo quien te traiga las malas noticias. El nuevo régimen te ha degradado a ti también. No sólo a mí. Por eso tienes esa cara, ese aspecto demacrado y hasta ese olor tan desagradable…

MODAS. ¿Olor? ¡Miren quién habla de olor!

MUERTE. Mucho peor que yo, hermana. Tu labor era alumbrar el

futuro, dar el salto del tigre, como dijo por ahí un amigo tuyo, el judío malogrado. Y, sin embargo, por ese vicio tuyo de querer complacer a todo el mundo, acabaste por traicionar tu misión original, que era echar a andar el tiempo. Producir belleza y novedad inéditas.

¿A qué dices que huelo?

MODA: Este nuevo régimen nos ha conducido a ambas a la peor de las decadencias. A mí, a una suerte de retiro prematuro muy extraño en el que me atribuyen trabajos que hacen los hombres, trabajos por los que me pagan. Y a ti, condenada a una forma espuria del éxito más escandaloso y banal. ¿A qué hueles? Te lo voy a decir: hueles a muerte. Hueles a tu hermana o incluso peor.

¡Exageras! Sólo necesito unas vacaciones.

Cuando una moda empieza a carcomer por dentro las mejores energías del espíritu humano, lo único que podemos hacer para superarla no es invocar un pasado supuestamente mejor, sino hacer más deseable otra forma de futuro.

Quizá las dos jergas de la autenticidad (la neoliberal Ivy League y la neorústica) comparten una sola metafísica y por eso se entreveran con semejante facilidad. Basta un empujoncito para que una retórica se deslice en la otra.

En últimas, siempre es más difícil y mucho menos rentable elegir la vía de lo abigarrado, un término que tomo del pensador boliviano René Zavaleta Mercado. Lo abigarrado no es lo multicultural ni la papilla mental de la diversidad que nos embuten hoy de tantas maneras. Lo abigarrado es adentrarse en una zona de conflicto donde nada está resuelto, donde la mezcla nunca se estabiliza en una armonía tranquilizadora. En lo abigarrado la biología tampoco se confunde con una idea profiláctica de salud. La biología de lo abigarrado es proliferación, derroche, el gasto hipertélico propio del barroco. Una economía basada no en la austeridad o la pobreza, sino

en la multiplicación de los panes y los peces, en la transformación del agua en vino para que ojalá el pueblo celebre.

Lo abigarrado no es el truco del *mestizaje* como mecanismo de despojo.

Lo abigarrado es lo que se junta no desde una supuesta fuerza orgánica esencial, sino precisamente gracias a la separación entre las partes. Es la fisura, el borde mal cortado, nuestro contorno lleno de rebabas, lo que nos mantiene unidos.

Lo abigarrado, por cierto, coincide con lo ch'ixi, un concepto elaborado por Silvia Rivera Cusicanqui a partir de los sistemas visuales del tejido aymara:

> *Ch'ixi* literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar […], sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo.[1]

La palabra *abigarrado* no tiene una etimología clara. Sus orígenes son inciertos, bastardos, se pierden en la noche de las asociaciones y las metonimias. La etimología de la palabra *abigarrado* es abigarrada en sí misma. No es una palabra atávica, sino compuesta.

Una política y una moral que le da la espalda al pueblo y lo acusa de haber traicionado sus esencias desemboca fatalmente en una estética que se regodea en la muerte absoluta, como se puede comprobar fácilmente en *Saló o los 120 días de Sodoma*, la película final de Pasolini. Se trata de una fantasía criptofranquista donde ni siquiera

hay perversión porque ya no hay nada que pervertir. El nazismo, insinúa Pasolini, perdió la guerra pero ganó la batalla más importante, en la que se dirimía el control de las almas. El fascismo de los antifascistas logró así instaurar un régimen sin utopías, sin profanaciones, sin vías revolucionarias. El triunfo final de una forma de maldad totalizante cuyo efecto más notorio es una obediencia pura, sin resto y sin falla, un materialismo sin historia y sin dialéctica.

La única manera de rescatar al cineasta Pasolini del Pasolini nacional-católico consiste en apreciar sus películas como lo que siempre fueron: filmes de terror de Serie B, más cerca de Dario Argento, Roger Corman o John Carpenter. Sólo así es posible apreciar la mueca, la ternura, la carcajada siniestra.

Aunque García Márquez siempre se opuso a la idea de que llevaran su novela al cine, quizá por efecto de las críticas de Pasolini, Netflix acaba de anunciar la adaptación de *Cien años de soledad* en su plataforma.

Hay que desconfiar, como dijo Gómez Dávila, de la prosa que no sonríe.

Cajibío, febrero de 2024

Entre la multiplicidad de textos que componen el epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, más precisamente en la carta dirigida al rector y a los «jóvenes estudiantes» de la Universidad Agraria, José María Arguedas deja escapar, camuflado en medio de disposiciones sobre sus trabajos académicos pendientes, un lapsus en el que me gustaría detenerme un momento. «En cuanto a lo demás –dice–, está expuesto en mi carta a Losada y en el "Último Diario" de mi casi inconclusa novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.» Estamos más que familiarizados con la idea de una obra de arte sin terminar y en cambio no sabemos muy bien en qué terreno nos movemos si hablamos de una novela *casi inconclusa*. ¿Se trata acaso de una doble negación y por tanto «los zorros» es una obra acabada o, por el contrario, el *casi* denota aquí un extrañísimo estado previo a la inconclusión? ¿Es posible siquiera? ¿Existe ese estado? Antes he dicho que el *casi inconclusa* es un lapsus, un tropiezo del sentido, producto quizá de las prisas de un suicida, pero no sabremos nunca si realmente Arguedas era consciente de que decía lo que decía. Sea como fuere, voluntariamente o no, el epíteto, ese *casi inconclusa*, parece describir muy bien el estado paradojal en el que se sitúa todo el texto, que desde muy pronto empieza –mediante la inclusión de los diarios– a señalar hacia sus propios bordes e incluso más allá, a múltiples direcciones extratextuales, como si el autor sospechara no sólo de sus propias fuerzas, sino de la capacidad de la literatura para representar un objeto, un tema, un campo de fuerzas sociales o históricas. El acto mismo que cierra el libro, esto es, el suicidio del autor, es sin lugar a dudas una de esas zonas extratextuales cuyos efectos en la lectura del texto son muy difíciles de precisar. En otras palabras, ¿por qué tanto diario, tanta reflexión miscelánea, tantos pasajes en los que los hechos

narrados parecen alejarse por completo de la que en principio sería la trama central del libro, es decir, un aparente fresco integral de la vida social del puerto de Chimbote, con el drama del desarraigo de los trabajadores andinos emigrados a la costa?

Pero volvamos a esa zona indecidible del *casi inconclusa* para proponer una primera conjetura: Arguedas se ve obligado a entrar y salir de su labor de representación porque, en efecto, desconfía de la máquina realista y, por eso mismo, de las posibilidades de hacer una literatura revolucionaria que exhorte a sus lectores a la toma de conciencia y a la acción transformadora. ¿Significa esto que Arguedas ha retrocedido hacia una posición conservadora que emparentaría el esfuerzo estético de «los zorros» con ciertos valores estéticos que aún hoy forman parte del sentido común con el que se juzga la calidad de las obras de arte? Dicho de otra manera, si no es posible una literatura revolucionaria *à la* Lukács, una en la que la máquina realista agota una situación mediante el análisis de las tensiones dialécticas sociales, una que además incite a la acción intrépida, ¿quiere decir eso que Arguedas, habiendo conquistado un nuevo escepticismo político, se ve obligado a replegarse en la fragmentación, la interrupción de las tramas, la alusión, el circunloquio, lo menor, la hibridación de géneros (performance suicida, diario, novela naturalista, etnografía novelada…), cosas que, insisto, caracterizan hoy el *sensorium* del arte? ¿Es entonces «los zorros» una novela típicamente posmoderna, entregada a traducir el escepticismo político en descoyuntamiento formal, cantando la clausura de cualquier horizonte revolucionario con los tonos oscuros de la distopía? ¿Es «los zorros» una novela distópica, situable en las coordenadas ideológicas con las que hoy hablamos de *antropoceno* o *capitaloceno*, una novela condenada a constatar el inevitable *fin del mundo* y reducida a pintar la catástrofe global como un espectáculo de primera magnitud, vulgar y sublime a la vez?

Recordemos que unos años antes, en 1966, durante una conferencia en la Universidad Nacional Federico Villareal, Arguedas dirige a sus colegas de la siguiente generación un reproche que quisiera citar por extenso:

Yo les quiero hablar aquí con franqueza. ¿Qué he visto en la literatura de la generación posterior a la mía? Un novelista genial como Mario Vargas Llosa, que yo creo que es quizá el novelista de quien he recibido los elogios más generosos; pero, ¿qué he leído en *La ciudad y los perros*?: una imagen amarga, escéptica del mundo, de la gente. ¿Quién es el héroe que ofrece algo de positivo en *La ciudad y los perros*? Es el teniente Gamboa, pues los otros se deshacen, se acaban en la derrota; se deshacen, la vida los vence. Yo no he terminado de leer, todavía, *La casa verde*. Pero *La casa verde* también es una descripción muy real, maravillosamente objetiva, de los tremendos males de nuestro país; pero falta algo que había en nuestra generación: la fe en que esos males van a ser superados. ¿Por qué? Yo pienso que la cultura actual no tiene las perspectivas que tuvimos nosotros, no hay modelos que sean igualmente aceptados por toda la juventud. El mundo está terriblemente dividido; los jóvenes están ante una perspectiva sumamente oscura. La izquierda no ha estado jamás tan dividida como ahora; recibimos con terror las hazañas de la guardia roja china. ¿Qué es la guardia roja china? Si yo no hubiera hecho la vida que he hecho, quizás en este momento me hubiera atemorizado un poco, pero los que no tuvieron la fortuna de llegar a los veinte años con una fe tan grande como la que a nosotros nos infundió todo el mundo, todas las fuerzas renovadoras que estaban unidas en la esperanza, ahora se han dividido. Yo encuentro que las obras de Julio Ramón Ribeyro, por ejemplo, son también amargas, en este otro testimonio atroz que no sé cómo calificarlo, de Oswaldo Reynoso. ¿Qué nos ofrece Oswaldo Reynoso? Este escritor que se proclama marxista y leninista, ¿qué es lo que nos ofrece de Lima? Una porquería. Y el hombre peruano no es una porquería. Quizá en este momento la juventud debe tener más fe en este país. ¿Por qué? Porque nosotros nacimos en un país dividido: indios, mestizos, blancos, gente de tipo occidental, divididos por vallas casi infranqueables. ¡Jóvenes, esas barreras se están rompiendo, las hemos roto! ¡Yo he contribuido a romper esas vallas! Entonces, el Perú está ante la posibilidad y la perspectiva de unir toda la tradición de noventa siglos que tenemos como país americano con los cien o doscientos siglos de cultura que nos viene de Europa, y construir nosotros un pueblo con una originalidad y unas posibilidades de crear una sociedad poderosa y justa. Pero esos testimonios literarios no han aparecido en la cabeza de estas gentes gratuitamente; hay un estado, como les digo, de incertidumbre. La juventud está frente a muchos caminos y no está en posibilidades de escoger ninguno de ellos, con toda seguridad. Puedo estar equivocado, ésa es la impresión que tengo. Y por eso las obras de la generación mía son obras terribles, es un cuadro terrible que se ofrece del Perú, pero, al mismo tiempo, cargado de fe, de una fuerza que promete construir, desarrollarse hasta alcanzar una sociedad no solamente justa, sino con una faz propia, con una voz que sea distinta de las voces de los otros países.

A la luz de estas palabras resulta difícil creer que «los zorros» sea un texto que haya sucumbido a esa amargura, a esa misma falta de fe que le parece el principal defecto estético y político en las obras de Vargas Llosa, Reynoso o Ribeyro.

El meollo del reproche, creo yo, está en el prestigio que estas estéticas del desencanto y el cinismo van adquiriendo con el paso de los años en la literatura (a los ejemplos que da el propio Arguedas añadamos la famosa *novela del dictador*, proyecto personal de Vargas Llosa en su llamativa cruzada contra cualquier forma de utopía).

Sospecho entonces que para Arguedas no se trata de embellecer o maquillar artificiosamente unas realidades atroces; tampoco se trata de meter a la fuerza una cuota de esperanza, para mantener con vida la posibilidad de una literatura revolucionaria hecha según los lineamientos de la doctrina. Sospecho, y aquí viene la segunda conjetura, que Arguedas percibe en esas estéticas del desencanto el avance de una ideología en la que la máquina realista –de la que, en teoría, depende la novela revolucionaria– ha pasado a ser un mero instrumento al servicio de la reacción literaria y política. Y, si esto es así, si los procedimientos de la representación que antes se utilizaban para proponer un horizonte revolucionario han sido totalmente cooptados, ¿cómo debería ser la novela entonces? ¿Vale la pena siquiera hacer novelas con una intención revolucionaria? Cancelada cualquier posibilidad de imaginación utópica por la vía de la ficción, ¿el destino de la novela consiste simplemente en acomodarse al escandaloso glamour del apocalipsis?

Ésas, me parece, son las preguntas que se despliegan a lo largo de «los zorros», con sus múltiples envíos extratextuales y su constante aproximación a la alegoría.

Conviene recordar en este punto el rol ambiguo que tienen los zorros en el folklore andino, siempre a medio camino entre los diversos mundos, irrespetando las divisiones y las jerarquías. En muchas leyendas se lo representa de manera moralizante como un personaje jactancioso, engreído e imprudente que recibe un castigo por su alteración del orden; en otras tantas, como un conspirador astuto capaz de engañar a animales de gran jerarquía (el puma o el

cóndor). Su posición nunca está clara y pareciera hacer las veces de pivote entre las cambiantes fuerzas del bien y del mal.

Así, no es extraño que Arguedas recurra a la alegoría de los zorros como animales tutelares de su novela, que no es una novela sobre el fin del mundo, una distopía como la entendemos hoy, sino la descripción minuciosa de una crisis simbólica y religiosa que implica una identificación plena y radical del autor con el lugar problemático del zorro. Arguedas es quizá ambos zorros. O quizá es el punto donde ambos zorros se encuentran, ni en la sierra ni en la costa, un espacio intermedio, indecidible, donde, pese a las atrocidades del presente, cuya descripción se nos ofrece con lujo de detalles, pese a la perfección carcelaria de aquel mundo dominado por mafias, es el espacio donde se está jugando todavía el futuro del Perú.

La novela entonces tiene por fuerza que romper con los procedimientos y con el pacto de lectura que ofrece el código realista si quiere seguir postulando una fe, una utopía, y esto se nota especialmente a partir de la segunda parte, en la que tiene lugar el asombroso diálogo entre el funcionario de la fábrica de harina de pescado y el agente supervisor que llega en medio de la noche a explicar cómo funciona todo el negocio.

Esa parte representa la entrada en escena de una escritura nueva en el texto en la que se funden varios géneros literarios dentro de la misma máquina realista: la fábula, la alegoría religiosa, el cuento popular, sometido a un oscurecimiento de su fórmula didáctica. Aparentemente se nos está explicando algo, se nos está transmitiendo una enseñanza, pero a la larga ese contenido nos es esquivo. El supervisor, caracterizado con los signos que delatan su secreta identidad de zorro, el gorro con orejas, la chaqueta de aviador y otras prendas inverosímiles, recuerda mucho a esos personajes mediadores de Kafka, encargados de revelar y a la vez ocultar en un mismo acto narrativo el misterio de la máquina burocrática, la estructura religiosa de toda operación mafiosa. «Los zorros» es, por tanto, la novela de una conspiración, pero no es la conspiración en la que un hombre o un cónclave secreto calcula con precisión geométrica todos los posibles resultados de sus acciones y sus fines. Es una conspiración un poco

más extraña en la que no parece haber un centro, un cerebro que dirige y gobierna en la sombra. Es una conspiración determinada por la mezcla de los mundos, el de arriba y el de abajo, por la debacle del antiguo orden religioso que sostenía el mundo andino, un mundo que Arguedas, siguiendo las intuiciones de su propia experiencia vital no menos que la doctrina de Mariátegui, siempre vio como el contexto del que surgirían los sujetos de la revolución. Y ahí parece residir la única derrota que Arguedas está dispuesto a conceder veladamente: el mundo andino ya no es ese reservorio de purezas utópicas conservadas durante siglos por los indios en medio de un régimen de opresión. El mundo andino ha sido devorado por la gran conspiración sin centro del capitalismo, la conspiración de la materia animada por el fetichismo de la mercancía, que monta una laberíntica trama humana y biológica alrededor de una sustancia tan vulgar como la harina de pescado. El ciclo de transformación de las anchovetas –que pasan de emitir un resplandor sobrenatural en la lancha de Chaucato a convertirse en esa materia vil sobre la que se edifica todo el andamiaje social de desconfianzas, traiciones, venganzas, purgas, infiltraciones de los sindicatos, las mafias, el capital transnacional, los cuerpos de paz, los gringos atolondrados en busca de autenticidad, la teología de la liberación corrompida, los inversores, los nuevos barrios de invasión– sólo puede contarse como una alegoría fantástica que desplaza las funciones del aparato descriptivo del realismo para aportar densidad material al relato, para hacerlo sensorialmente más persuasivo. Edifica un nuevo pacto de lectura sobre las ruinas del pacto realista para darnos acceso a zonas que de otro modo estarían vedadas: las zonas donde los escombros de la religión andina y la religión necropolítica del capital se confunden.

Por eso Braschi y todos los dirigentes mafiosos no son masterminds ni titiriteros: son simples administradores del caos. Sacerdotes sometidos a fuerzas muy superiores a ellos y que, pese a ocupar un lugar inestable de opresores y verdugos, se ven obligados a una ardua tarea de negociación con todos los actores en juego. En el fondo son tan esclavos del ciclo de la harina de pescado como cualquier otro; el secreto de la conspiración está ahí, oculto a la vista de todos. Pero así

como no hay titiriteros, aquí tampoco hay sujetos privilegiados de la acción revolucionaria. No hay cuotas de fe encarnadas en personajes o individuos.

¿Qué hay entonces de revolucionario en esta manera de encarar la ficción?

En su aproximación a la estructura narrativa de la conspiración, Arguedas parece haber descubierto que la máquina realista tiene una función mucho más interesante y poderosa que la de montar un fresco de ilusiones revolucionarias. Al remitir constantemente a lo extratextual, al poner en entredicho la capacidad de la literatura para agotar una realidad, una situación y un drama humano, «los zorros» nos advierte que la perfección paranoica de la distopía al final nunca es perfecta. Es posible que la fatalidad, lo irreversible, se repitan una y otra vez, pero en cada repetición aparecen siempre variaciones, fugas, alternativas, como sucede en el mundo de los animales. Hay entonces una fe, que es a la vez biológica y política, y esto queda al descubierto en pequeños detalles del libro en los que se insinúa que ahí, en el centro mismo de la pesadilla, producto de sus propias fuerzas y tensiones, está surgiendo algo diferente, tan indio como europeo, tan serrano como costeño, un resquicio, quizá diminuto pero no por ello menos verdadero y poderoso, en el que se está cultivando el Perú del mañana.

El mundo contemporáneo que pinta Arguedas no es ese objeto pasivo que se entrega a la representación del artista. Por el contrario, ese mundo ha revelado su condición ficcional de tejido conspiranoide de relatos sociales. Es un mundo viviente en el que se pueden intervenir y desviar las fuerzas, pero jamás controlarlas del todo. El narrador, zorro por definición, no está fuera de ese tejido ficcional y debe aceptar las malas noticias que esa condición paradojal trae consigo. Su decir no ocurre en el vacío abstracto de la autonomía de la obra de arte, ni en ningún grado cero: es una ficción más entre las muchas que tejen la trama de la vida social, biológica y religiosa. Y, asimismo, gracias a la heterogeneidad de sus procedimientos, nos permite apreciar el régimen de circulación de esas ficciones en el cuerpo social

bajo la forma de la literatura, es decir, como hipótesis, conjetura, proyección del deseo.

Siguiendo el camino abierto por «los zorros», la literatura de nuestro tiempo, una literatura con fe, como la que deseaba Arguedas, propondría entonces conjeturas acerca de las formas de vida que se están gestando aquí, ahora, en medio de la crisis civilizatoria, pero no ya a la manera de mero diagnóstico lúcido y desencantado, sino como afirmación de lo posible. Una literatura de lo *casi inconcluso* en la que las imágenes ligeras de una vida placentera comienzan a asomar allí mismo, en medio de los escombros y los trozos de las estatuas de los antiguos dioses muertos.

Atenas, julio de 2023

Cantes de ida y vuelta

Viví en España durante quince años, entre 1998 y 2013. Más que español, me considero madrileño. Madrid es mi ciudad, la ciudad donde me convertí en adulto, donde estudié, donde aprendí a trabajar y donde me inventé una vida como escritor.

Mi educación es el resultado de largas horas en la biblioteca de la Universidad Complutense y de ese yunque intelectual y afectivo que son las conversaciones de bar. Mis amigos fueron mis maestros y mis templos de la sabiduría se llaman Mariano, FM, La Mina, El Frontón, El Automático, El Palentino.

En esos bares, durante la calma chicha del cambio de siglo, fui testigo de una bellísima transformación en el español peninsular, que acabó por abrirse para recibir otros ritmos, otros léxicos, otras entonaciones modeladas en geografías remotas.

Mal que les pese a los áulicos del purismo nacionalista, no hubo integración: hubo mestizaje o, para decirlo en palabras de Oswald de Andrade, hubo antropofagia. Españoles comiendo sudacas comiendo españoles en un bucle infinito de glotonería feliz, a pesar de los episodios de acoso policial en las estaciones de metro, a pesar de los esporádicos brotes de xenofobia, a pesar del desprecio y la chulería con la que muchos disfrazaban su miedo, un miedo atávico que el franquismo trató de inculcar en el alma del pueblo español, miedo a la vida, miedo al amor, miedo a la fragilidad, miedo a la seducción del lenguaje, miedo a los deslizamientos del sentido y, por eso mismo, apego irracional a las fórmulas y a las tautologías: es lo que hay, es lo que es, las cosas como son, no me líes. Frases que, de tanto escucharlas, se revuelven en mi memoria con las frases mecánicas, con

esos lapsus inducidos, que se les escapaban cada tanto a las tragaperras: ¡Premio! ¡Avance!

Hay, sin duda, algo robótico en el terreno simbólico donde se juega *lo español*, eso que en psicoanálisis se llama *compulsión a la repetición*. En el término que usan los freudianos en alemán, *Wiederholungszwang*, se da a entender que esa compulsión (*Zwang*) es también una especie de violencia, de presión externa que se manifiesta como una fuerza interior. Y mucho de eso hay en la lengua peninsular: una rabia bufa venida de no se sabe dónde, un peculiar repentismo, un permanente elogio de lo espontáneo, que, sin embargo, aparece en escena como una frase hecha, como un chascarrillo heredado. Los españoles son, básicamente, rapsodas, repetidores arrebatados, casi siempre involuntarios, de un poema legendario cuyo original se ha perdido para siempre. De ahí que muchas veces prefieran cantar, porque en el canto aparece mucho mejor lo que hemos olvidado; el canto es siempre elegíaco, incluso cuando se le atribuye una función jovial. Se canta la pérdida y, a la vez, se canta para recoger el tiempo nuevo, el aire nuevo.

Todo eso lo vi yo en los bares de Madrid, hablado, cantado y bailado. Y, ya lo dije antes, fui testigo de cómo esa escena se dejaba contaminar por nosotros, los sudacas, los africanos, los antillanos, los chinos, los moros, de modo que al final ese *nosotros* pasó a formar ya no una oposición abstracta, sino un sancocho concreto.

Por esos mismos años, esto es, la primera década del siglo XXI, tuvo lugar otro fenómeno que también me pilló de cerca y fue el nacimiento de una sana y tupida red de editoriales independientes. Sería ingenuo, además de poco riguroso, decir que aquel fenómeno se redujo a un cambio en la lógica del mercado, porque esa transformación tuvo que ver, sobre todo, con el lenguaje, con el idioma en que se escriben los libros. Y me atrevería a decir que buena parte de este fenómeno se gestó en los bares, más que en las oficinas de las editoriales.

De un día para otro los editores ya no refunfuñaban ante la aparición de un giro coloquial argentino o mexicano en medio de un manuscrito. Al contrario, estos nuevos bichos raros de la edición,

conscientes de que el mundo se estaba transformando, atentos y sensibles a los profundos cambios que tenían lugar en el español, empezaron a mostrarse deseosos de que la literatura que publicaban reflejara la lengua que se estaba forjando en la calle, una nueva lengua que ya no era ese español de sabor parroquial de las traducciones de Anagrama o Alfaguara.

Tuve la suerte de participar de ese proceso con mis traducciones de literatura inglesa, norteamericana, portuguesa o brasileña, y soy muy consciente de que fue en esa cocina donde se rehogó a fuego lento mi propia escritura, mi idioma particular, mezcla de tantos idiomas, de tantos dialectos, de tantas influencias venidas de medio mundo. Mi escritura es el resultado del cosmopolitismo plebeyo de esa Madrid decadente, sucia y gamberra que me tocó vivir a comienzos de este siglo.

En una de sus famosas peroratas, Fernando Vallejo, ese viejo y genial pendejo, advierte que el fantasma de Colombia, con su rastro de horror y de belleza, no abandona nunca a quien decide marcharse, a quien elige el exilio. El fantasma de Colombia es, dice Vallejo, persistente, terco, indestructible y está siempre al acecho.

Puedo dar fe de que Vallejo tiene razón.

No es fácil explicar la vida escindida de un inmigrante. No es fácil hacerle saber a alguien que ha nacido y crecido en un mismo lugar lo que significa tener la cabeza, la imaginación, el cuerpo y la lengua, repartidos entre dos mundos. No es fácil hacerle entender al sedentario incurable lo que se siente al vivir pendiente de los horarios, del clima, de la situación económica y política de un país remoto. Los que en algún momento decidimos partir y nos instalamos, valga el oxímoron, en esa partida que no cesa solemos vivir una vida doble, parecida a la de los espías (mucho se podría decir sobre los nexos profundos entre esas dos figuras modernas: el agente doble y el inmigrante).

Durante los muchos años que pasé en Madrid, muy a menudo mi imaginación –léase, la proyección de mi deseo– se recreaba imaginando los espacios en los que había transcurrido mi infancia y

mi adolescencia: las carreteras sinuosas, la luz de la tarde en las montañas, el valle del río Cauca, el océano Pacífico, las ciudades enanas y las ciudades gigantes, las casas de dos patios. No se trataba tanto de una cuestión de paisaje como de territorio, que es una cosa bien distinta. El paisaje es una invención romántica y, por tanto, una fantasía bucólica que sublima y disfraza un proyecto de dominación. El territorio, por su parte, es una sedimentación de experiencias y saberes dentro de una geografía concreta. El territorio es una creación colectiva; el paisaje es el resultado de una perspectiva individual, incluso en términos puramente técnicos y pictóricos, el paisaje es *un único punto de vista*. El territorio, en cambio, sólo sucede gracias a la simultaneidad de muchas perspectivas.

De todas estas cosas yo sólo me hice consciente en el exilio, evocando desde la distancia esos espacios, esas personas, esas voces.

A finales de 2006 hice un viaje largo por eso que había aprendido a asumir como mi territorio: desde Quito, en la sierra ecuatoriana, hasta Cali, en el valle del Cauca, a lo largo de la cordillera de Los Andes, dando un giro por el suroccidente colombiano; pasé por Pasto, Popayán, mi ciudad natal, Buenaventura, en el Pacífico, y desde allí, selva adentro, por el río San Juan remontando la corriente hacia el corazón de las tinieblas del Chocó biogeográfico. Ese viaje –aunque entonces yo no lo sabía– sería crucial para escribir mis dos primeras novelas y fue, sin lugar a dudas, el germen de mi regreso a Colombia.

Comprendí que ese territorio era como una enorme biblioteca de la que yo sólo había leído un mínimo porcentaje. Y, lo que es más grave, se trataba de una biblioteca bajo permanente amenaza de destrucción, en medio de una guerra que parecía no acabar nunca y que nadie recordaba muy bien cuándo había comenzado.

El otro descubrimiento de ese viaje fue que, en las ciudades colombianas, casi como una sofisticadísima nota al pie de aquella extraña y complicada guerra, había un hervidero cultural que comprendía una intensa escena artística, musical, literaria.

Sentí entonces que me estaba perdiendo algo y que, en algún momento, más temprano que tarde, tendría que regresar y entrar a formar parte de todo lo que estaba sucediendo en mi país.

Mi regreso no fue, en ese sentido, una simple concesión a la nostalgia. Fue más bien un proyecto que tenía que ver con darle continuidad a mi escritura: fue un plan de contingencia. Debía regresar para poder seguir haciendo los libros que me interesaban: ya no los libros del exiliado –esa figura con tanto glamour en la tradición latinoamericana–, sino los libros del retornado. En mi escritura –en la que siempre el rizo está tan rizado que ya no parece un rizo–, el gesto de la huida, el gesto del exilio aristocrático quedaría radicalizado en la performance de la Vuelta. Pero ¿vuelta adónde? ¿Es posible siquiera regresar a un lugar que, de alguna manera, ya no podía reconocer como propio? ¿Acaso no era cierto que todos esos años de exilio me habían convertido en una suerte de extranjero permanente, un tipo raro, con acento raro, que hablaba un español lleno de giros ibéricos, brasileños, argentinos, mexicanos? Y esa amalgama de dialectos y voces que se juntaban en mis traducciones y en mis novelas, ¿tendrían cabida en mi país de origen? ¿Encontraría mi sitio allí?

A estas alturas ya puedo adelantar algunas conclusiones: he regresado, pero no necesariamente a Colombia, sino a toda América Latina; al mismo tiempo, tampoco siento que me haya marchado de España, adonde viajo con regularidad y donde sigo publicando mis novelas; formo parte de eso que el artista Pedro G. Romero llama el *Caribe afroandaluz*, un territorio gigantesco que extendió el Mediterráneo hasta este lado del Atlántico e incluso mucho más acá, hasta el corredor de selva, río y mar que se aprieta en la costa del Pacífico, entre Panamá y Ecuador; soy sudaca y soy madrileño, soy mediterráneo, soy africano, soy moro y soy judío, soy, para volver a citar a Oswald de Andrade, «un tupí que toca el laúd».

Soy un cante de ida y vuelta. Y sigo rebotando entre ambas orillas.

Vilis

No fue un sueño, aunque a ratos me parece que sí. Yo vivía entonces en el espléndido edificio de la Residencia de Estudiantes, gracias a una beca del Ayuntamiento de Madrid para escritores holgazanes. ¿En una residencia de estudiantes?, me preguntaban muchas veces los incautos, a lo que yo, presumido, con una ceja levantada, respondía:

no, no una residencia de estudiantes, *la* Residencia de Estudiantes. Donde vivieron, donde se conocieron Lorca, Dalí y Buñuel. Donde, según cuenta la leyenda, se fraguaron las ideas que darían origen a *Un perro andaluz*. La navaja-nube que lacera y derrama la sustancia viscosa del ojo-luna. Pero lo cierto es que yo vivía allí y, cuando uno se acostumbra a un lugar, por legendario o emblemático que sea, es imposible no acabar sintiendo que se trata de un espacio vulgar, tan poco interesante como cualquier otro. No hay cosa sublime que se resista a la machaconería de la vida cotidiana. Por otro lado, si algo me había caracterizado desde la más tierna adolescencia era mi desprecio por las mitologías artísticas, mi desdén punk por la idealización o la reverencia al prestigio de los artistas. En el fondo me importaba un pito vivir en la residencia donde habían vivido Lorca, Dalí y Buñuel. Sólo necesitaba escapar de los rigores laborales de Madrid durante una temporada y por eso había solicitado esa beca, que me permitía vivir con cierta holgura. Ésa era la verdad: estaba allí para ahorrarme el dinero del alquiler, estaba allí para recuperar algo del tiempo desperdiciado en una ciudad vampira que te chupa hasta los huesos.

Una tarde de primavera, después del almuerzo, me puse a caminar por los jardines que rodean el pabellón conocido como el Transatlántico. No fue un sueño, aunque casi tengo ganas de contarlo como se cuentan los sueños. Iba paseando por una rosaleda, envuelto en el aroma del romero, cuando me topé con un viejecillo risueño. Hilachas de pelo blanco le salían por debajo de la boina azul. Nos saludamos con una ligera inclinación de cabeza y, aunque tuvimos el impulso de seguir de largo en nuestros respectivos paseos, ambos sentimos una inexplicable curiosidad. Así pues, nos detuvimos para prolongar el saludo, nos estrechamos la mano. ¿Vives aquí?, me preguntó el anciano. Y yo le expliqué que sí, que era uno de los becarios. Ah, dijo él, eso es una buena noticia porque quiere decir que mañana vendrás a mi taller de poesía. Lorenzo García Vega, mucho gusto, se presentó el viejo, y a mí me admiró que hubiera pronunciado su nombre sin ninguna solemnidad, no como quien saca un trofeo y lo pone encima de la mesa, sino con la picardía de quien desconfía de la

capacidad del lenguaje para nombrar el mundo. Dijo su nombre como quien hace visible una alegoría del vacío constitutivo del acto de decir: Lorenzo García Vega, es decir, nada, nadie. Y, a la vez, ahí estaba el nombre, como el borde casi invisible y cortante de una navaja. Navaja que corta el ojo, ojo que no ve la hoja lacerante, que derrama su viscosidad en el jardín.

Así, ahí estábamos, un anciano y un tipo de treinta años, hablando de la literatura de nuestros países, Cuba y Colombia, y recuerdo que lo hacíamos sin ninguna convicción, sin especial apasionamiento. Más que la literatura o sus protagonistas, nos interesaba detectar el carácter, la impronta. Ustedes pareciera que no tienen relato, aventuró el anciano queriendo decir que Colombia es un significante demasiado cargado de *semantomas* y, por eso mismo, vacío. ¿*Semantomas*?, preguntaba yo, intrigado con el palabro. Y el viejo me decía que era como un significado hinchado, inflamado, un hematoma semántico, producto de un golpe o de muchos golpes en el cuerpo del significante, a lo que yo sólo atinaba a responder con un vago «Ya…». Pero Cuba también está preñada de *semantomas*, decía él, sólo que nos hemos condenado de otra manera, con la mitología de unos orígenes. Vivimos atrapados en ese ámbar arcano, igual que mosquitos prehistóricos.

Yo trataba de seguirlo en sus pensamientos, pero no era fácil.

Luego hablábamos de los sueños. El anciano me preguntaba si pertenecía a la parte de la humanidad que encuentra poco o nada interesantes los sueños. Y yo, que en esa época llevaba un diario donde anotaba mis pesadillas, me apresuraba a contarle que el asunto me parecía crucial, como casi todos los discursos que el mundo moderno ha relegado al basurero de la historia. Lo mismo sucede con el discurso amoroso, dije. El discurso amoroso y el discurso de los sueños son la parte negada del discurso político. El corazón de la política –el corazón arrancado a la política en el rito sacrificial de la economía de mercado– consistiría en poder decir públicamente lo que amamos y lo que deseamos. Por eso me parece que son muy importantes los sueños. El viejo me escuchaba con atención y, después de darle vueltas en silencio a lo que acababa de decirle, me hablaba

de un libro que había escrito tiempo atrás. Una novela corta, decía el anciano, que se llama *Vilis*. Allí cuento una historieta fantástica que fui armando con los pedazos de todas las ciudades en las que he vivido. Buena parte del material del libro proviene de los sueños en los que, como bien sabes, uno va ensamblando partes de lugares distintos, la avenida de una ciudad que desemboca en el teatro de otra ciudad, trozos de París con trozos de New York, la escalinata del Capitolio de La Habana, a cuyas faldas discurre una calle del centro de Caracas. Tú me entiendes. Y cómo no iba a entenderlo si por esa misma época yo registraba en mi diario varios fenómenos semejantes: el jirón limeño que culmina no en la Plaza de Armas, sino en el parque gélido de una desolada ciudad de la pradera canadiense, el río de oro lisboeta rodeado de chabolas de Medellín.

Si te sucede eso, decía el viejo, si tus lugares de referencia ya se entremezclaron de ese modo, ya no vas a poder regresar. De eso no se vuelve nunca.

Así me hablaba el viejo en aquel jardín primaveral. No fue un sueño, aunque lo parezca.

Éramos dos exiliados irreversibles, no retornables, escapados de dos infiernos muy distintos, dos infiernos quizá complementarios, intercambiando impresiones. Dos expulsados del paraíso que, sin saberlo, desprevenidos, discuten sus sueños al filo de la luz de la muerte.

Los datos oficiales confirman que Lorenzo García Vega murió dos años después de esta breve conversación. Yo sigo vivo, supongo. A veces, sin embargo, me despierto de mis pesadillas pensando que ambos habitamos una misma ciudad espiritual hecha de fragmentos de muchas ciudades, donde somos casi nadie, un poco nada, al abrigo de tantos nombres.

La telenovela atávica

En un capítulo de la serie *Atlanta* (episodio 7, temporada 1) se presenta al personaje de Harrison, cuyo nombre original es Antoine Smalls, un joven negro que afirma sentirse un hombre blanco de treinta y cinco años oriundo de Colorado, un ser humano en situación

de *transracialidad*, como lo definen en el programa de la tele en el que le dedican una breve nota documental. «¿Cuándo supiste que eras un hombre blanco?», le pregunta el entrevistador. El muchacho responde: «Siempre me he sentido diferente. Voy a las tiendas, al cine y pienso: ¿por qué no me tratan con el respeto que merezco? Entonces, un día caí en la cuenta: ¡soy blanco! Ah, y tengo treinta y cinco años». No me voy a detener a analizar todos los sustratos de significado que hay en el magnífico capítulo de la serie, sin duda una de las sátiras más agudas que he visto sobre las ansiedades raciales, pero sí quiero reparar en un detalle fugaz, algo que podría parecer un chiste sin muchas implicaciones. En un pasaje del episodio, el muchacho *transracial* se para frente al espejo y se pregunta a sí mismo con acento de hombre blanco: «Ey, ¿viste *Game of Thrones* anoche?». Me pregunto por qué esta referencia funciona aquí como una marca racial de lo estereotípicamente blanco y conjeturo que no se debe solamente al hecho, mil veces denunciado, de que la exitosa serie no tiene a un solo personaje negro, latino ni asiático en ningún papel relevante. Sospecho que su *blanquitud* tiene que ver con la estructura subyacente a toda la serie, a saber, la red arquetípica de la telenovela. Al fin y al cabo, *Game of Thrones* es una saga interminable, un culebrón, sobre la legitimidad de los linajes y la intervención de fuerzas providenciales que devuelven al bastardo, al hijo ilegítimo, al seno de las dinastías, tal como sucede en los clásicos melodramas televisivos latinoamericanos, en los que la recomposición de los lazos familiares trastocados pone a los héroes en una situación ideal para perpetuar fortunas, matrimonios y alianzas de poder. *Game of Thrones* parece haber reactivado el inconsciente global de la telenovela, reconocible incluso en el tipo de enganche febril que produjo la serie entre sus fans, un inconsciente que desea la restauración de un orden atávico, incluso mágico, capaz de pacificar el mundo y de poner a cada persona en su sitio según una jerarquía natural. De qué otro modo interpretar si no el final de la serie, con el exbastardo Jon Snow restituido a la línea oficial de la familia, reordenando las funciones de cada linaje después de traicionar y destruir a la única fuerza revolucionaria que amenazaba con destruir, precisamente, el sistema

de linajes y castas eternas.

En *Faulkner, Mississippi*, Édouard Glissant propone una singular dicotomía que nos permite dar algo de contorno teórico a estas observaciones empíricas sobre la blanquitud y su oscuro origen feudal.

> En las culturas *atávicas* –escribe Glissant– (donde la comunidad se define por referencia a una génesis, a una creación del mundo a la que se encuentra absolutamente ligada mediante una filiación de padres e hijos sin interrupción, es decir sin ilegitimidad), la relación ontológica con el territorio es tan estrecha que autoriza no solamente a ampliar ese territorio –el colonialismo–, sino a prever, en función de la legitimidad de ese vínculo, lo que está por llegar, lo que se va a conquistar, lo que se va a descubrir, es el poder de la predictibilidad […]. Las culturas *compuestas* nacen a partir de la expansión de Occidente, con el choque y la mezcla de tantos atavismos contradictorios. No generan ningún mito de creación del mundo, se contentan con adoptar alguno de los antiguos atavismos que les han sido propuestos. Para estas culturas compuestas la expansión colonial no estará naturalmente legitimada y tendrán que buscarse otras *razones*.

Entonces es la filiación directa, sin ilegitimidad, entre padres e hijos, la que permite reclamar una relación de dominación natural sobre un territorio. Y, por eso mismo, el origen de todos los males, la ausencia de un derecho para exigir la posesión de un territorio, proviene de la condición del bastardaje, de la mezcla, del revoltijo. Para nadie es un secreto que la blanquitud, como construcción cultural e histórica, es el resultado de esa dicotomía, pues lo blanco se define por cierta asociación inmediata, autoevidente, entre *limpieza de sangre* y derecho de posesión, entre *buena genética* y respetabilidad; las otras ficciones raciales y, sobre todo, lo negro se situaron de manera violenta en un espacio donde no valía de nada reclamar una genealogía.

Uno de los objetos de escarnio en el chiste del sujeto transracial de *Atlanta* es la ansiedad de las culturas sin linaje que odian su condición (es decir, casi todas las culturas humanas en un mundo poscolonial), el deseo inconfeso de que, como en las telenovelas, el retorno de un orden natural de las dinastías –un orden que tal vez sólo existe en cierta concepción *medieval* del mundo– nos otorgue un lugar garantizado ontológicamente. «¿Qué es Yoknapatawpha? –se pregunta

Glissant refiriéndose al mítico pueblo de las ficciones de Faulkner–. Un país compuesto que sufre por querer ser una comunidad atávica, y sufre aún más por no conseguirlo.»
Bárbara

El año pasado, durante el proceso de duelo por la muerte de mi abuela Paulina, hice el ejercicio de transcribir unas notas manuscritas que ella me dejó en un cuaderno. Lo primero que, no sin esfuerzo, pude leer en su alambicada letra de persona sin educación formal es lo siguiente:

> Juan, cuando tenía 12 años le pregunté a mi abuelita por qué nosotros no tenemos ancestros o familia como todos los demás y me contestó que porque ella descendía de una rama que la habían arrancado de un árbol muy frondoso y que creían que en invierno estaba contaminada y la cortaron y la arrojaron al viento.

Me llamó la atención, primero, que el texto se iniciara con la fórmula de una carta, marcando la identidad del destinatario. Pero también que su relato dejara claro desde un principio que nosotros, nuestra familia, *no tenía ancestros*. En algún punto se había interrumpido el vínculo o, mejor, nos habían arrancado de cuajo como se talan las ramas enfermas de un árbol.

> Me costó trabajo que me contara, pues nunca hablaba de su pasado –continúa la historia de Paulina–. La familia de ella eran sus hijos. Pero tanto insistí que me contó y me dijo que no la repitiera ni se la contara a nadie. Era tanta su desgracia, y en esta sociedad tan hipócrita, y en el tiempo de ella más, y para qué darles a los demás armas para que le den en lo que más le duele, la madre de uno. La mamá de ella, Gertrudis Villaquirán Delgado, había sido hija de unos ricachones de los que buscaban una nana para que les criara a cada hijo, y a ella, a Gertrudis, la había criado una negra llamada Bárbara que en el momento de los acontecimientos estaba casada con un albañil y vivía en Yanaconas. Pues bien, a los quince años esta pobre niña tan cuidada cayó en desgracia, cuando el honor de la familia los machos lo depositaban en la cuca de las pobres mujeres, y ay de la que osara disponer de su sexualidad sin el consentimiento de toda la familia. Pues ella pecó y echó a rodar la dignidad de aquella ilustre familia por los suelos y, para que no le mataran a la criatura, se fue a refugiar al rancho de la negra Bárbara, en Yanaconas, que fue la única que la amparó y la tuvo escondida

> mucho tiempo. Allí se quedó, después de tenerlo todo, viviendo de lo poco que podían conseguir. A los diecisiete años, con una hija a cuestas, se volvió a dejar engatusar y tuvo otro hijo que se llamó Luis Carlos Villaquirán, y eso fue peor para esa pobre niña que no la dejaron madurar. Y el segundo también le falló. La empezó a consumir la pena moral hasta que se murió y dejó dos niños huérfanos, sin más amparo que una pobre negra que a su vez tenía cinco hijos. Pues por el niño varón vinieron al fin unos familiares del papá y se lo llevaron a vivir, decía mi abuela, al extranjero. A mi abuelita no le gustaba contar ni recordar, pues lloraba cada vez que se acordaba. Ella quedó, a los cinco años, al cuidado de la negra, la cual tenía un hijo negro como ella. Los demás hijos eran más o menos blancos, pues el marido de nombre Rubén era blanco. O mejor dicho, color indio.

Lo que mi abuela Paulina venía a revelarme en estas notas es algo que yo ya sabía desde hacía mucho, pero que así, leído de su puño y letra, cobraba una dimensión nueva, más determinante si cabe. Mi familia comienza en un embarazo accidental de una señorita de buena familia caucana. A la pecadora la expulsan del paraíso de las herencias por mancillar el honor de la estirpe con un hijo *natural*, que es como se solía llamar a los que nacían por fuera del matrimonio.

La joven Gertrudis, defenestrada, se va a vivir con su nana, la negra Bárbara, en un rancho pobre de Yanaconas, un caserío a las afueras de Popayán y, después de un segundo desengaño amoroso, muere y deja a dos niños huérfanos, un varón y una nena. Al varón se lo llevan a vivir al extranjero y la abuela de mi abuela, Clemencia, crece con la negra Bárbara, como una hija más, en la más extrema pobreza.

«*Origin is your original sin*», ha escrito el poeta A. R. Ammons, «el origen es tu pecado original», unos versos que parecen dedicados a la abuela Clemencia y también a mi abuela Paulina, que se toma el trabajo de poner aquel relato por escrito en su cuaderno para conjurar ese pecado, para romper con algo que se sentía como una maldición familiar –el bastardaje, los hijos *naturales*, sin acceso a las herencias, sin derechos territoriales, sin educación, cosas que se repitieron con precisión mecánica en las siguientes generaciones–, y en últimas, pienso ahora, para darme a elegir mi linaje, nuestro doble linaje, una línea discontinua y orgullosamente quebrada, a ratos fantasmal. En efecto, somos los hijos de la desgraciada Gertrudis, claro, la jovencita

de buena familia que halló una muerte prematura tras ser amputada como una rama podrida. Pero somos también –y por encima de todo– los hijos de la negra Bárbara, cuyo apellido nadie recuerda. Mamá Bárbara. La que hizo posible que sobreviviera la abuela Clemencia y toda su estirpe de mujeres solteras, modernas y liberales que supieron hacer su vida de proletarias ilustradas sin falsos prestigios, sin apellidos, sin peones, sin tierras. Gracias a Bárbara existieron la hija de Clemencia, llamada también Bárbara, y finalmente mi abuela Paulina.

Bárbara, con toda seguridad hija y nieta de esclavos, dejó su huella en el carácter de todas esas mujeres.

A vos y sólo a vos, Bárbara, que nos enseñaste a hablar, que nos enseñaste a estar en el mundo, a meter el cuerpo entre otros cuerpos, te lo debemos todo.

El fantasma

Los linajes son un elemento esencial de las mitologías nacionales y a menudo en la literatura latinoamericana ha sucedido que las dos cosas –di-nastía y patria– aparecieron juntas bajo el signo de una condena que va más allá de clases sociales y apellidos. Se trata de una condena cósmica, tan primitiva, tan sacada de la noche de los tiempos que no la vemos venir, a pesar de que se nos anuncia con toda clase de indicios. Desde las novelas de familias santiaguinas de José Donoso hasta la portentosa *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza, pasando por *Pedro Páramo, Cien años de soledad* o, más recientemente, por la virtuosísima *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, para poner sólo algunos ejemplos, en todas ellas se exploran las distintas manifestaciones de aquella condena propia de unas culturas compuestas que sufren en su vano intento de convertirse en comunidades atávicas. Por otro lado, Glissant detecta en Faulkner –abuelo (i)legítimo de los novelistas latinoamericanos– otra figura de nuestro trauma: la imposibilidad de fundar, la fundación imposible, el imposible de la fundación, que a su vez da lugar al viaje errático. Y, desde luego, uno puede experimentar ese viaje errático como una nueva faz de la condena, pero también es posible transformar esa

errancia en una alternativa al sistema de dominio territorial, ejemplificado para Glissant en el juego del fútbol americano, en el que hay que ir ganando terreno palmo a palmo, trazando una y otra vez las fronteras entre lo propio y lo ajeno.

> El viaje errático –dice Glissant– consiste en lo contrario: en la capacidad de mantenerse en vivo suspenso, lejos de certezas fundadoras y sistemáticas; es la pulsión de los héroes épicos hacia exteriores que reforzarán la raíz o compensarán su ausencia. Pero ¿cómo? Afirmando o sugiriendo que la raíz y la ausencia son el mismo sostén, que el arraigamiento no debería ser excluyente ni permitir la proyección directa, el impulso de conquista. Precaución (el viaje errático como vértigo del arraigamiento) que los grandes libros fundadores establecían, y que sus adeptos enseguida olvidaron, reteniendo tan sólo la parte excluyente que esos libros manifestaban.

He aquí, en unas pocas líneas, un plan de fuga para evadirse de la Gran Condena Cósmica que la literatura latinoamericana, atrapada en una absorción acrítica de la metafísica de Faulkner, sigue reforzando como nuestro Destino manifiesto, como relato único que subyace a todos los relatos.

No sé si tiene mucho que ver, pero, por alguna razón, me parece pertinente contarlo ahora, a manera de cierre o de fuga, quizás.

Corría el mes de febrero de 2007 y viajaba en un autobús de regreso a Ecuador, después de haber hecho un largo viaje por el Pacífico colombiano. Mi plan era llegar a Quito y tomar un vuelo a la mañana siguiente que me llevaría de vuelta a Madrid. En la frontera de Rumichaca no tuve ningún problema. Simplemente me bajé del autobús, tomé un taxi que, por un par de dólares, me condujo hasta la terminal de transportes de Tulcán, en suelo ecuatoriano. No hice sellar mi pasaporte porque en aquella época tenía en España estatus de refugiado político (ésa es otra larga historia) y, si las autoridades notaban o siquiera sospechaban mi ingreso a Colombia, habría perdido automáticamente mi condición de asilo, de modo que había pasado ilegalmente una temporada en mi propio país y ahora me encontraba cruzando una frontera que supuestamente no debía traspasar, so pena de convertirme en una especie de fantasma jurídico.

Compré un asiento en el siguiente autobús que partía en dirección

a Quito. Tuve un miedo fugaz de que alguno de los muchos policías que andaban por allí me pidiera mis documentos, pero me ignoraron de manera sistemática. Mi cara no debía de despertar sospechas. Al fin y al cabo, podía pasar por un turista cualquiera, con mi piel blanca y mi cara de portugués o de italiano promedio. Por unos segundos incluso me alegré puerilmente de aquel privilegio racial. Una vez que el autobús se puso en marcha, volví a sentirme seguro. La huida seguía su curso. Recosté la cabeza en el cristal de la ventanilla y me adormilé con la soñolienta imagen del paisaje andino, con sus ordenados y florecidos cultivos de papa. Así, en ese estado de letargo, pasó casi una hora de camino.

De repente, el autobús se detuvo. Había un retén de la policía de carreteras ecuatoriana. Nos pidieron que enseñáramos nuestros documentos. No tuve tiempo de reaccionar ni de preparar una táctica de evasión. El agente que examinó mi pasaporte sospechó de inmediato. Fui la única persona obligada a bajar del autobús. Abrieron el maletero para revisar mi equipaje. Tenía el corazón desbocado, respiraba con dificultad y la voz me salía muy aguda cuando respondía a las agresivas preguntas de los policías.

Todo lo que vino después lo recuerdo en brochazos, sin ninguna claridad en el orden de los sucesos. Veo mi maleta abierta en el suelo, dos agentes arrojando por los aires el contenido, toda mi ropa, mis libros, mis papeles. Otro agente arrancándole hojas a mi pasaporte. Carcajadas de maldad y resentimiento en las que me pareció escuchar la música de la Condena. Usted no puede estar aquí, repetían, usted está infringiendo la ley. Yo me defendía con timidez: estoy en Ecuador, tengo todo el derecho a estar en Ecuador. Sí, pero usted estuvo en Colombia, me respondían, usted estuvo ilegalmente en Colombia y eso no es legal. Me recuerdo llorando, tratando de negociar, lágrimas de rabia y de impotencia y de asombro por el odio, para mí inexplicable, que esos policías me demostraban. ¿Y a ustedes qué más les da lo que yo haga?, imploraba, fui a ver a mi familia, fui a viajar por mi país.

En ésas apareció un superior y las risas de maldad cesaron al instante. Por un momento pensé que me había salvado, pero aquel

personaje era aún peor que los otros agentes. El hombrecillo, un señor de unos cincuenta años, incapaz de sonreír, me llevó a un costado de la carretera y me dio dos opciones: o les daba todo mi dinero o meterían cocaína en mi maleta y me llevarían preso, condenado por narcotráfico. Le van a caer, como mínimo, diez años de cana si no nos colabora. Y, por supuesto, colaboré. Les di, o mejor, me quitaron todo lo que tenía, incluida la billetera con mis tarjetas del banco.

Luego me llevaron a un galpón con techo de zinc donde funcionaban sus oficinas ambulantes y allí me tuvieron esposado durante un par de horas. Querían asegurarse de que no llevaba nada indebido en mi equipaje, según dijeron. Mi capacidad de protesta había desaparecido por completo, ya ni siquiera lloraba. Me habían sentado delante de un escritorio cubierto de papeles y yo sentía que mi interior se iba endureciendo a medida que pasaban los minutos.

Por fin apareció uno de los agentes y me quitó las esposas. Su maleta está ahí afuera, dijo, váyase rápido y no vuelva por aquí nunca más. La próxima lo encanamos por narcotráfico, como hacemos con todos los colombianitos como usted.

Lo siguiente que recuerdo es que me dejaron subir a un autobús. Había encontrado, como por milagro, quince dólares olvidados en un bolsillo interior de mi chaqueta. Con eso logré llegar a Quito, registrarme en un hotel de mala muerte y llamar a mis padres, en Colombia, para contarles lo que acababa de sucederme.

Horas después todavía me temblaban las manos. Mi madre tenía amigos en Quito. Así conseguí que me prestaran cien dólares con la promesa de que, al llegar a Madrid, les devolvería el dinero a través de un giro de Western Union.

Esa noche, después de comer en una chifa, me metí a mi habitación del hotel y pasé horas inmóvil, sentado en un sillón de cuero barato. Sentí que, sencillamente, necesitaba quedarme quieto, escuchando mi respiración, la vibración de las luces eléctricas, los sonidos extraños que llegaban de otras habitaciones. Sobre una mesita aledaña reposaba mi cámara digital, un modelo viejo y pesado de mala calidad que los policías no quisieron llevarse. Supongo que debí de manipular sin querer algún botón. O al menos no recuerdo haber

tocado la cámara en todo el rato que estuve allí sentado. Unas horas después, pero a esas alturas ya nada podía sorprenderme, descubrí que la cámara había tomado por su propia iniciativa, sin que mi voluntad mediara en ello, esta fotografía:

Bogotá / Curitiba, agosto de 2019

1 Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.

La ligereza
Dos jergas de la autenticidad
Alrededor de una crisis de fe
Parábola del no retorno